

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za arheologiju
Ivana Lučića 3

Antonio Manhard

POGANSKI MOTIVI U RANOKRŠĆANSKOJ UMJETNOSTI KATAKOMBĀ

Magistarski rad

Mentor:
dr. sc. Iva Kaić

Zagreb, kolovoz2018.

SADRŽAJ

1. UVOD	4
2. KATAKOMBE	4
2.1. Porijeklo imena	4
2.2. Povijest istraživanja	5
2.3. Prve katakombe	6
2.4. Nastanak i osnovni dijelovi katakombi	7
3. POČECI KRŠĆANSKE UMJETNOSTI	10
3.1. Inskripcije i osnovni simboli	10
3.2. Dekoriranje katakombi	12
3.3. Kalistove katakombe	12
3.4. Pretekstatove katakombe	13
3.5. Prisciline katakombe	14
3.6. Katakombe Marcelina i Petra	15
3.6. Via Latina katakombe	15
3.7. Domiciline katakombe	16
3.8. Tehnike ukrašavanja katakombi	18
4. POGANSKI MOTIVI U KATAKOMBAMA	20
4.1. Krist kao Dobar pastir	20
4.2. Orfej	24
4.3. <i>Sol Invictus</i>	29
4.4. Heraklo	32
4.5. Orant	34
4.6. Odisej	35
4.7. Riba	37

4.8. Gozba	38
5. OSTALI POGANSKI MOTIVI U KATAKOMBAMA	40
6. ZAKLJUČAK	43
8. POPIS SLIKA	44
9. POPIS IZVORA	50
10. POPIS LITERATURE	50
11. SAŽETAK I KLJUČNE RIJEČI	90
12. ABSTRACT AND KEY WORDS	90

1. UVOD

Kršćanstvo je kao religija imalo burne početke. Kroz prva tri stoljeća svoga postojanja, kršćanstvo se rapidno širilo kroz antički svijet no nije svugdje dočekano blagonaklono. Progoni kršćana prvotno kreću od strane Židova koji su ih smatrali Judaističkom sektom te nisu prihvaćali njihova nova učenja. U Rimskome Carstvu, prvi zabilježen progon dogodio se nakon velikog požara koji je izbio u Rimu 64. po. Kr. Car Neron za požar optužuje Kršćane. Sporadični progoni se pojavljuju kroz Carstvo sve do Milanskog edikta 313. godine kojim je Kršćanstvo postalo zakonski prihvaćeno.

U takvim nestabilnim uvjetima, od 2. st. pos. Kr. nailazimo na prve tragove kršćanske umjetnosti u katakombama. Kršćanstvo tada još nije bilo službeno prihvaćeno kao religija niti je imalo razvijenu ikonografiju, stoga su prvi motivi koje kršćani koriste u svom umjetničkom izražaju mahom poganskog porijekla.

Ovaj rad baviti će se analizom tih poganskih motiva koje pronalazimo u ranokršćanskoj umjetnosti katakombe te njihovim postupnim razvitkom i kristijanizacijom. Napravivši pregled i analizu najznačajnijih i najčešćih poganskih mitoloških likova i simbola koji su uspjeli naći svoje mjesto u kršćanskoj umjetnosti. Moram na početku napomenuti da se katakombe i dalje aktivno istražuju te da interpretacija poganskih scena u kršćanskom kontekstu često ovisi o samome autoru koji o njima piše. Iz tog razloga, svaka interpretacija nije nužno općeprihvaćena. Također, radi manjka dostupnih kvalitetnih slika, pojedini prikazi relevantnih scena u katakombama zamijenjeni su ilustracijama napravljenim pri prvim istraživanjima.

2. KATAKOMBE

2.1. Porijeklo imena

Katakombe su podzemna groblja čije je ime najvjerojatnije izvedenica latinskog izraza „*ad catacumbas*“¹, odnosno grčkog „*kata kymbas*“², što bi otprilike značilo „u

¹ P. Muray, L. Muray: The Oxford Companion to Christian Art and Architecture, The key to western art's most potent symbolism, New York 1996, 93. Dalje u tekstu: Muray, Muray 1996, p.

blizini šupljina“.³ Izraz se upotrebljava od 4. st. poslije Krista, ako ne i prije⁴ te se originalno upotrebljavao kao termin za specifično groblje smješteno do *Via Appia* ceste, *San Sebastian ad catacumbas*, koje je bilo smješteno u blizini šupljikavog tla.⁵ Ime se naknadno populariziralo kao općeniti termin za pokoje židovsko te velik broj kršćanskih podzemnih grobnih kompleksa koji su niknuli oko Rima između 1. i 5. st. poslije Krista (slika 1.).⁶

2.2. Povijest istraživanja

Katakombe se najintenzivnije koriste u razdoblju od 2. st. po. Kr. pa sve do kraja 5. st. po. Kr. U tom razdoblju se katakombe stvaraju, šire i aktivno koriste. Taj period možemo nazvati njihovom prvom fazom.⁷

Druga faza traje od petog stoljeća i traje kroz šesto stoljeće. Kroz ovu fazu novi ukopi su rijetki radi sve nestabilnije situacije na području Rima. Postoji sve veća opasnost od vanjskih prodora i napada što rezultira pokapanjem ljudi unutar gradskih zidina, unatoč staroj zabrani protiv takve prakse. U ovoj fazi, katakombe prvenstveno služe kao mjesto hodočašća i štovanja mučenika i svetaca koji su pokopani tamo.⁸

Njihov treća i zadnja faza traje kroz sedmo i osmo stoljeće poslije Krista.⁹ Unatoč korištenju katakombi u svrhu hodočašća, sve učestaliji napadi na grad otežavaju njihovo održavanje. Podzemni teren postaje opasan radi poplava, urušavanja i vandalizma. Iz tog razloga, Crkva odlučuje premjestiti posmrtno ostatke najrelevantnijih ljudi, svetaca i mučenika, te ih smješta u bazilike i katedrale unutar gradskih zidina. Katakombe nakon toga padaju u zaborav sve do njihovog ponovnog otkrića krajem 16.

² E. C. Smith: *Foucault's Heterotopia in Christian Catacombs – Constructing Spaces and Symbols in Ancient Rome*, New York, 2014, 5. Dalje u tekstu: Smith 2014, p.

³ Muray 1996, 93

⁴ Smith 2014, 5

⁵ P. du Bourguet: *Early Christian Art*, London, 1972, 43. Dalje u tekstu: du Bourguet 1972, p.

⁶ Smith 2014, 5

⁷ Ibid., 8

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

stoljeća.¹⁰ Antonio Bosio (1579.-1629.) prvi istražuje katakombe nakon njihovog napuštanja. Posjetio je Domiciline katakombe kao mladić te ga je to iskustvo inspiriralo da život posveti njihovu proučavanju. Sistematski je pregledavao područje oko Rima i primijetio da su katakombe zgusnute oko glavnih cesti koje vode u Rim. Svojim radom otkriva velik dio katakombi koje su poznate i danas. Njegova otkrića objavljena su posthumno 1710. u knjizi *Roma Sotterranea* te postaju temelj za daljnja istraživanja.¹¹

Sredinom 19. stoljeća Giovanni Battista de Rossi nastavlja istraživanje koje je započeo Bosio. Nastavlja potragu za još neotkrivenim katakombama te primjenjuje racionalan i znanstveni pristup pri analiziranju pronađenog materijala. Svoja istraživanja objavljuje 1864. i 1867. u setu od dvije knjige pod nazivom *Romma Sotterranea Christiana*.¹²

Istraživanja katakombi u 20. i 21. stoljeću nastavljaju se korištenjem tradicionalnih arheoloških metoda i moderne tehnologije.¹³ Stručnjaci iz raznih disciplina došli su do velikog napretka u poljima povijesti, arheologije i umjetnosti katakombi. Današnje proučavanje uključuje između ostalog i znanstveno istraživanje u vidu datacije korištenjem metode radiokarbonskog datiranja te trodimenzionalno mapiranje prostora katakombi.¹⁴

2.3. Prve katakombe

Prve katakombe oko Rima vjerojatno gradi židovska zajednica pa ih kršćani preuzimaju tijekom 2. stoljeća poslije Krista. Svoje porijeklo najvjerojatnije mogu zahvaliti ljudima koji su krenuli pokapati mrtve u prirodno nastajućim šupljinama u zemlji ili pak rupama preostalima kao rezultat rudarskih aktivnosti. Izgradnja katakombi bila je moguća radi prirode tla oko Rima. Naime, oko Rima postoje depoziti vulkanskog

¹⁰ Ibid., 9

¹¹ Ibid.

¹² Ibid., 10

¹³ Ibid

¹⁴ Ibid., 13

kamena zvanog pršinač ili tuf. Tuf je lagan ali čvrst materijal koji se cijeni u graditeljstvu. Karakteristično je izdržljiv te se lako reže i obrađuje.¹⁵

Prvi kršćani su svoje mrtve pokapali u grobnicama izvan grada te im je ta praksa bila dozvoljena i za vrijeme progona kršćana. Moguće je da je to jedan od razloga zašto u popularnoj kulturi i dalje donekle opstaje mit da su kršćani koristili katakombe kao skloništa gdje bi se mogli sakriti od Rimljana.¹⁶ Naime, u prilog tome da katakombe nisu služile kao skrovišta za progonjene kršćane ide i podatak da se katakombe nastavljaju koristiti i nakon Milanskog edikta 313. godine koji je Crkvi osigurao ravnopravnost i mir.¹⁷ Unatoč toleranciji kad se radilo o pogrebnim ritualima, Papa Siksto II umro je mučeničkom smrću zajedno sa svoja četiri đakona dok je služio misu u Pretekstatovim katakombama. Umrli su 258. godine po. Kr. za vrijeme progona kršćana, koji je provoden pod carem Valerijanom.¹⁸

Najpoznatije katakombe smještene su na rubovima antičkog Rima, točnije, prvenstveno su smještene kraj cesta koje vode u grad. Razlog tome je rimski zakon koji je zabranjivao bilo kakve pokope unutar zidina grada. Rimskim zakonom također je određeno da se poštuje svetost tijela. To je značilo da je svima bilo dozvoljeno pokapanje svojih bližnjih, čak i kad se radilo o pogubljenim osuđenima. Taj zakon objašnjava i zašto je Josipu iz Arimateje bilo dopušteno preuzeti Isusovo tijelo¹⁹ kako bi ga položio u novu grobnicu²⁰ koja dotad nije bila korištena.²¹

2.4. Nastanak i osnovni dijelovi katakombi

Katakombe nastaju u vremenu velikih promjena za rimske pogrebne običaje. Moda se je mijenjala te se tako, umjesto uobičajene incineracije koja je prevladavala u periodu kasne Republike i ranog Carstva, počinje sve više koristiti inhumacija koja prevladava kao preferirani način pokapanja pokojnika u trećem, četvrtom i petom

¹⁵ Ibid., 7

¹⁶ Muray, Muray 1996, 93

¹⁷ D. Milinović: *Nova Post Vetera Coepit, Ikonografija prve kršćanske umjetnosti*, Zagreb 2016, 157.

¹⁸ Muray, Muray 1996, 93

¹⁹ Iv 19,38.

²⁰ Iv 19,41-42

²¹ Muray, Muray 1996, 93

stoljeću poslije Krista. Pitanje jesu li kršćani primarno odgovorni za ovaj preobraćaj u pogrebnim običajima je diskutabilno no svakako je kršćanstvo barem u nekoj mjeri utjecalo na takav razvoj događaja.²²

Veći dio pogana je običavao kremirati svoje mrtve dok se kršćani, Židovi pa čak i manji dio pogana služe inhumacijom.²³ Kako su se pogrebni običaji krenuli sve više usmjeravati ka inhumaciji, dolazi do potrebe za sve više prostora za pokop mrtvih. Iz tog razloga ljudi kreću iskapati podzemne komore za svoje mrtve. Ime za takve podzemne pogrebne komore je *hypogea* (Slika 2.). Postupnim proširivanjem tih komora nastaju katakombe.²⁴

Katakombe su se gradile između 1. i 5. stoljeća. U tom razdoblju, rimske kršćanske zajednice izgradile su preko 60 podzemnih kompleksa koji su varirali u veličini od malih obiteljskih do velikih društvenih.²⁵

Prve katakombe pripadale su bogatim kršćanima te se nisu širile dalje od granica njihove zemlje no već od 217. godine po. Kr. sama Crkva ih počinje otkupljivati te postaje njihov vlasnik i upravitelj. Veliki porast u popularnosti dobivaju nakon Milanskog edikta 313. godine kojim se kršćanstvo izjednačuje s drugim religijama u Rimskom Carstvu. To je isto tako bio vrhunac razdoblja štovanja martira pokopanih u katakombama te njihovih relikvija.²⁶

Katakombe nastaju tako što se u mekom rimskom tufu prvo izdubi rupa ili stepenice koje vode u zemlju. Nakon toga se prokopa horizontalni tunel kroz zemlju koji ima pod pravim kutom prolaz na lijevo i desno od sebe. Tuneli se postepeno granaju i paralelno šire dok dolazi do potrebe za više prostora u katakombi. Procjenjuje se da postoji oko 140 kilometara takvih prolaza u poznatim katakombama.²⁷

²² Smith 2014, 125

²³ Muray, Muray 1996, 93

²⁴ B. Green: *Christianity in Ancient Rome, The first three centuries*, New York, 2010, 170. Dalje u tekstu kao Green 2010, p.

²⁵ Smith 2014, 5

²⁶ Muray, Muray 1996, 94

²⁷ Ibid., 93

Radnici zaduženi za iskopavanje i održavanje katakombi nazivaju se fosori (*fossores*) (Slika 3.). Oni su bili jedni od rijetkih ljudi koji su imali dovoljno znanja o mračnim podzemnim prolazima da bi vješto manevrirali njima. Uljne lampe koje su koristili za osvjetljavanje puta u podzemlju su i danas sačuvane.²⁸ Do trećeg, odnosno četvrtog stoljeća fosori bivaju poznati kao niža klasa klera te dobivaju velik utjecaj na daljnji razvitak i iskapanje katakombi.²⁹ Obitelj koja bi htjela pokopati člana svoje obitelji u katakombama dogovarala bi se sa fosorima oko osiguravanja prostora za pokojnika. Sam prostor daje Crkva no fosori su oni koji prostorom upravljaju i brinu se za nastajanje novog.³⁰

Iskopani hodnici mogu voditi u grobne komore zvane *cubicula*. Ovisno o veličini, kubikuli su mogli biti namijenjeni za pojedinca ili čak cijelu obitelj.³¹ Grobovi u njima prekriveni su pločama koje su mogle poslužiti za služenje mise za vrijeme godišnjica. Ta se praksa posebice provodila ako je pokojnik koji je tamo pokopan umro mučeničkom smrću. Iznad pojedinih grobova u kubikulima možemo vidjeti polukružne otvore koji se nazivaju *arcosolia* (Slika 4.). Ovi kružni otvori često su korišteni za dekoraciju freskama.³²

Loculi su mali otvori koju su se urezivali u zidove prolaza (Slika 5.). Bili su dovoljne veličine da bi se u njih mogla smjestiti jedna do dvije osobe. Nakon što bi se osoba položila u lokul, prostor se prekrivao pločom zvanom *tegula*. Tegule bi se zatim zapečatile kako bi se spriječio izlazak mirisa nastalih raspadanjem tijela. Tegule su najčešće bile označene nekom inskripcijom ili simbolom kako bi pokojnikovoj obitelji i prijateljima olakšali pronalazak točnog groba (Slika 6.).³³

Nakon što bi se svi lokuli ispunili, jedini način za dobivanje dodatnog grobnog prostora bilo je kopanjem u dubinu. To dovodi do zanimljivog slučaja obrnute stratigrafije u kojoj su najranije nastali grobovi zapravo najbliže površini zemlje. Donji

²⁸ Ibid., 94

²⁹ Smith 2014, 7

³⁰ Ibid., 8

³¹ Muray, Muray 1996, 93

³² Ibid., 94

³³ Ibid.

nivoi su obično oko tri metra visoki te znaju imati čak do sedam podzemnih razina. U njih se nije moglo ući direktno sa površine već se trebalo postupno prolaziti kroz svaku iskopanu razinu.³⁴

Katakombe kao takve nisu jedinstvene za Rim već ih se također može pronaći na Malti, u dijelovima sjeverne Afrike, na Sirakuzi te u Napulju.³⁵

3. POČECI KRŠĆANSKE UMJETNOSTI

3.1. Inskripcije i osnovni simboli

Smatra se da su najraniji Kršćani koristili simbole za komunikaciju u svijetu koji ih još nije prihvaćao. Simboli i inskripcije koje su koristili bili su jednostavne prirode te su imali značaj samo drugim pripadnicima iste vjere. Prvi kršćanski simboli kreću se pojavljivati u 2. st. po. Kr. gotovo isključivo u pogrebnoj umjetnosti katakomba. Možemo ih smatrati začetkom kršćanske umjetnosti.³⁶

Najranije poznate inskripcije nalazimo u pogrebnim nišama u katakombama Svetog Sebastijana (Slika 6.).³⁷ Jedan od primjera je epitaf na grobu osmogodišnjeg Atimeta (*Atimetus*). Stil pisanja na epitafu se ne razlikuje od stila kojega koriste onovremeni pogani no ono što ovome grobu daje kršćanski kontekst su simbol sidra i ribe koji su ucrtani lijevo i desno od inskripcije (Slika 7.). Iste simbole možemo vidjeti i na grobnoj niši niši Ankotije Auksesije (*Ancotia Auexis*) koju su dali postaviti njeni roditelji.³⁸

Značajan primjer ovakvog označavanja grobova je i nadgrobna ploča Licinije Amijate (*Licinia Amias*) koja je otkrivena na brdu iza Crkve Svetog Petra. Spomenik na sebi nosi natpis *DM*, odnosno *Dis Manibus*, kojega slijedi izraz na grčkom koji se može prevesti kao „riba života“. Sa svake strane natpisa ucrtani su sidro i riba (Slika 8.).³⁹

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid, 93

³⁶ M. Bussagli: *Rome, Art and Architecture*, Königswinter 2004,179. Dalje u tekstu Bussagli 2004, p.

³⁷ Bussagli 2004,179

³⁸ Ibid.,180

³⁹ Ibid.

Uzevši u obzir da velik broj kršćana koji su posjećivali katakombe vjerojatno nisu poznavali pisani jezik, korištenje slikovnih prikaza uz inskripcije je, barem dijelom, sigurno bila i stvar potrebe, a ne samo umjetničkog izričaja i puke dekoracije.⁴⁰

Dodatno u prilog tome idu inskripcije nađene u katakombama s izrazito lošom konstrukcijom i gramatikom. Slikovni prikazi imaju jednu dodatnu korist, služe kao svojevrsne oznake preko kojih posjetitelji mogu lakše prepoznati grobove svojih preminulih u gustom mreži hodnika. Takve oznake su često vidljive na samim grobovima, povremeno popraćene i s natpisom. Slike mogu predstavljati alate koje je pokojnik koristio u poslu za vrijeme života ili pak mogu fonetski korespondirati simenom pokojnika. Primjer je prikaz lava u Vatikanskim muzejima na grobnoj ploči čovjeka koji se zvao Poncije Leon (*Pontius Leo*). Lav je omogućio čak i Leonovim prijateljima koji nisu mogli čitati da lako prepoznaju njegov grob.⁴¹

Prikazi alata su najvjerojatnije indikacija pokojnikova posla.⁴² Tako u Vatikanskim muzejima možemo vidjeti primjere stolarskih alata prikazanih uz grob.⁴³ U katakombama Svete Agneze vidimo fresku čovjeka koji nosi bačvu s vinom na leđima. Vrlo vjerojatno se za života brinuo za održavanje i obradu vinograda.⁴⁴ U Priscilinim katakombama, u pogrebnoj komori bačvara vidimo fresku povezanu s njihovim poslom (Slika 9.).⁴⁵

Withrow nam spominje primjere postolara koji su označeni cipelom, pekare koji kao oznaku imaju štrucu kruha, drvosječe sa sjekirom i slično. Većina korištenih simbola ipak ima vjerski značaj te simboliziraju mir, sreću i nadu. Variraju od onih najjednostavnijih koje se može brzinski urezati u mokru žbuku do kompleksnih fresaka za čiju je izradu bila potrebna prava vještina.⁴⁶

⁴⁰ W. H. Withrow: *The Catacombs of Rome and Their Testimony Relative to Primitive Christianity*, London 1874, 228. Dalje u tekstu Withrow 1874, p.

⁴¹ Withrow 1874, 229

⁴² Ibid., 230

⁴³ Ibid., 231

⁴⁴ Ibid., 232

⁴⁵ Bussagli 2004, 187.

⁴⁶ Withrow 1874, 233

3.2. Dekoriranje katakombi

Početak 2. st. po. Kr. dekoracije u katakombama počinju poprimati kršćanske elemente. Počinje se razvijati geometrijska umjetnost koja podsjeća na pompejski Četvrti stil slikanja. Tanke crvene ili zelene linije crtale su se na bijelim zidovima kako bi formirale okvir u kojemu se mogu prikazivati figuralne scene. Stil slikanja u katakombama je polako prelazio iz jednostavnih iscrtavanja i simbola do kompleksnije umjetnosti. Kršćani su u katakombama uz scene mitoloških, pastoralnih, astroloških i dionizijskih motiva krenuli upotrebljavati i određene biblijske scene.⁴⁷

Jedan od najpopularnijih starozavjetni prikaza bio je hebrejski prorok Jona. Njegove scene možemo raspodijeliti na četiri osnovna tipa: Jonu bacaju u more⁴⁸, Jonu guta morska neman (Slika 10.)⁴⁹, Jonu izbacuje morska neman (Slika 11.)⁵⁰ i Jona koji se odmara u hladovini ispod sjenice (Slika 12.)⁵¹.

3.3. Kalistove katakombe

Scene s prikazom Jone ubrzo se kreću pojavljivati u kršćanskoj funerarnoj umjetnosti. Jedna od prvih takvih scena naslikana je u Galeriji sakramenata u Kalistovim katakombama (Slika 13.). Kalistove katakombe služile su kao službeno groblje rimskih biskupa. Bile su dane na upraviteljstvo Kalistu dok je još bio đakon. U više navrata su produbljivane i proširivane te je polovicom trećeg stoljeća u njima izgrađena velika količina kubikula uključujući Papinsku kriptu te Galeriju sakramenata.⁵² Ovi novi kubikuli ukrašavani su spomenuti pompejskim Četvrtim stilom crvenim i zelenim linijama na bijeloj pozadini. U tim okvirima bile su smještene razne biblijske scene krenuvši sa Jonom pa se nastavljajući prikazom Dobrog pastira na stropu, oranticama, filozofom i ribarom (Slika 14.). Galerija sakramenata je ukrašena kombinacijom scena iz Novog zavjeta poput krštenja Krista, Samaritanke na bunaru, oživljavanja Lazara, izlječenja oduzetog te scenama iz Starog zavjeta poput Mojsija koji

⁴⁷ Bussagli 2004, 181

⁴⁸ Jon 1,15

⁴⁹ Jon 2,1

⁵⁰ Jon 2,11

⁵¹ Jon 4,5-6

⁵² Bussagli 2004, 183

udara u kamen ili žrtvovanja Izaka. Scene su dodatno ukrašene poganskim dionizijskim motivima i prikazima godišnjih doba (Slika 15.).⁵³

U Kalistovim katakombama također postoje zanimljive scene gozbi te prikazi fosora (*fossores*) koji su izgradili katakombe. Geniji (*genii*) i fosori su bili zajedno prikazivani na ulazima u grobnice kao simboli čuvara grobnice. Gozbe su prikazivale manju grupicu ljudi okupljenih oko stola gdje su objedovali ribu i kruh. Scene se mogu tumačiti kao prikaz nebeske gozbe i slavlja koja se koristi i u poganskom i kršćanskom kontekstu ili pak mogu biti aluzija na refrigerije (*refrigeria*), odnosno pogrebne gozbe koje su se organizirale na godišnjicu smrti preminule osobe (Slika 15.).⁵⁴

Lucinina kripa također ima scene koje predstavljaju gozbu odnosno euharistiju. U njoj postoji scena iz ranog trećeg stoljeća koja prikazuje dvije ribe koje drže dvije košare kruha i vino (Slika 16.).⁵⁵ Kripa je ukrašena istim crveno-zelenim okvirima te sadrži biblijske scene s prikazom orantice, Dobroga pastira, Jonu, Danijela i lavove te Kristovo krštenje gdje je Duh Sveti prikazan kao golubica (Slika 17.).⁵⁶

3.4. Pretekstatove katakombe

Ove katakombe su bile originalno aristokratsko pogansko groblje koje je naknadno postalo kršćansko. Kasnije postaju pogrebno mjesto za kršćanske mučenike. Zidove krase tipični crveno-zeleni okviri, a značajan je prikaz Krista sa trnovitom krunom u takozvanom kubikulu okrunjenja. U njemu također možemo vidjeti scenu oživljavanja Lazara, izlječenje žene sa problemom krvarenja te Samaritanke kraj bunara (Slika 18. i Slika 19.). Zidovi su mahom ukrašeni standardno poganskim motivima godišnjih doba, zemlje i neba (Slika 20.).⁵⁷

Scena Krista s trnovom krunom je neuobičajena za kršćansku pogrebnu umjetnost te je ovdje vjerojatno bila iznimka.⁵⁸ Očaj i patnja bili su česte teme poganske

⁵³ Ibid., 184

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ibid., 185

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ibid.

umjetnosti no u kršćanskim katakombama se kao takve odbacuju te se fokus prebacuje na teme i prikaze koji ukazuju na nadu i spasenje.⁵⁹

3.5. Prisciline katakombe

Katakombe sadrže zanimljivu scenu datiranu u 320. ili 330. god. po. Kr.⁶⁰ Jedna pogrebna niša ukrašena je s freskom koja prikazuje dva pastira i najraniju poznatu scenu Djevice i Djeteta. Djevica u njoj stoji ispred proroka koji upire u zvijezdu. Prorok se obično tumači kao Balaam ili Izaija (Slika 21.). Nekoliko desetljeća kasnije je u Priscilnim katakombama nastala još jedna scena navještenja Mariji sa cvjetnom pozadinom. Scenu su okruživali biblijski prikazi Lazara i Jone.⁶¹

Kubikul velova prikazuje ženu u tri različite scene (Slika 22.). Vidimo ju na dan vjenčanja sa svojim mužem ispred svećenika, sa bebom u rukama te kako ulazi u raj. Ulaza u raj prikazan je ženskom figurom u pozi orantice. Ovi prikazi su jedinstveni u katakombama koje obično nisu prikazivale scene iz svakodnevnog života.⁶²

U istim katakombama možemo također vidjeti scene s Jonom, Abrahamom i tri mladića u ražarenoj peći koji su svi bili standardni simboli spasenja (Slika 23.). Također vidimo prikaz Dobroga pastira u središtu svemira, okruženog paunovima i prepelicama (Slika 24.).⁶³

Grčka kapela u Priscilnim katakombama sadrži najbolje primjere umjetnosti trećega stoljeća (Slika 25.). Kapela je zapravo dupli kubikul koji ima dekoracije napravljene u tehnici freske i štuko.⁶⁴ Fresko tehnika je zbog visoke vlage u prostoriji bila izvedena specijalnom *fresco secco* tehnikom koja se koristi sa suhom žbukom.⁶⁵ Prva prostorija sadrži biblijske scene poput Suzane⁶⁶, tri mladića u ražarenoj peći te mudrace. Na jednom zidu je poganski prikaz feniksa, koji je simbol uskrснуća i

⁵⁹ Withrow 1874, 209

⁶⁰ Bussagli 2004, 185

⁶¹ Ibid., 186

⁶² Ibid.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Ibid., 188

⁶⁵ Ibid., 189

⁶⁶ Ibid., 188

ponovnog rađanja, zajedno sa bistom koja predstavlja ljeto. Unutarnja prostorija ukrašena je crvenim linijama i scenama Danijela, Lazara, Noe i Abrahama (Slika 26.). Središnja scena prikazuje gozbu, odnosno euharistijsko slavlje (Slika 27.).⁶⁷

3.6. Katakombe Marcelina i Petra

Nastale u Konstantinovo doba, u katakombama Marcelina i Petra značajan je kubikul s dvije scene gozbe u arkosolijima (Slika 28. i slika 29.). Zidovi su oslikani geometrijskim motivima i floralnim motivima te sadrže portrete preminulog muškarca i žene. Oko prikaza Dobroga pastira možemo vidjeti druge biblijske scene poput Mojsija koji udara u stijenu, Danijela s lavovima, Joba, umnažanja ribe i kruha te Nou sa svojom arkom (Slika 30.).⁶⁸

3.6. Via Latina katakombe

U drugoj polovici četvrtog stoljeća kršćanska ikonografija postaje raznovrsnija što možemo pratiti u pogrebnoj umjetnosti. Primjer nam je Hipogej Trebija Justa (*Trebius Justus*) iz doba Konstantina koji sadrži scene iz svakodnevnog života. Velika pogrebna komora, koja je bila dio većeg kršćanskog kompleksa Via Latina katakombi, u potpunosti je ukrašena bogatim freskama. Značajan je veliki mural koji prikazuje konstrukciju rustične vile (*villa rustica*) i rad na polju (Slika 31.). Od ostalih prikaza možemo vidjeti Trebijeve roditelje kako mu pokazuju obiteljsko blago i portret mladića okruženog svitcima i priborom za pisanje.⁶⁹ Hipogej ne sadrži specifično kršćanske scene osim prikaza Dobroga pastira okruženog cvijećem i pticama koji je smješten kod samog groba.⁷⁰

Hipogej na *Via Dino Compagni*, dio kompleksa Via Latina katakombi, bogato je ukrašen mješavinom poganskih i kršćanskih scena (Slika 32.). Datira se u razdoblje između sredine i kraja četvrtog stoljeća. Sav dostupan prostor unutar hipogeja je oslikan što nam sugerira da je pripadao bogatim vlasnicima. Teme koje pronalazimo su raznovrsne te se pronalazi oko stotinjak različitih figura (Slika 33.). Pozadinske scene uglavnom prikazuju idiličnu prirodu, vrtove i biljke s fontanama i raznim životinjama.

⁶⁷ Ibid., 189

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Ibid., 198

⁷⁰ Ibid., 199

Neke od prikazanih biblijskih scena su jedinstvene u kršćanskoj pogrebnoj umjetnosti. To uključuje scene poput Finesa koji ubija Zamrija i Kozbija, Samsona koji ubija Filistejce smagarećom čeljusti (Slika 34.),⁷¹ Izakova večera, žrtvovanje Izaka, Tobija i riba, Lot koji bježi iz Sodome, Josip koji odlazi u Egipat, prolazak kroz Crveno more i razne druge.⁷²

Novozavjetnih scena ima manje te one uključuju Krista sa Samaritankom kod bunara, čudo umnožavanja ribe i kruha, rimske vojnike koji bacaju kocku za Isusovu odjeću i oživljavanje Lazara (Slika 35.). Posebice je zanimljiv prikaz djevice Marije u ciklusu od tri scene koje su smještene na ulazu u hipogej. Prikazuju scenu sa mudracima, Navještenje i gorke vode koje su referenca na apokrifno Evandjelje Pseudo-Jakova.⁷³

U jednom kubikulu također možemo vidjeti dvanaestoricu apostola okupljenih oko Krista koji je predstavljao učitelja, cara i suca. Druge dvije scene s Kristom ga predstavljaju kao filozofa među svitcima.⁷⁴

3.7. Domiciline katakombe

Kubikul mlinara iz Domicilinih katakombi također sadrži scene iz svakodnevna života (Slika 36.). Datira se isto kao i prijašnji primjer u doba Konstantina no sadrži kompleksnije dekoracije. Prikazane su scene raznih stadija mlinareva posla poput kupovine žita, mljevenja i prodaja istog. Te scene su popraćene raznim kršćanskim motivima poput svetog Petra i Pavla koji sjede svaki s jedne strane Kristu, scene s Dobrim pastirom zajedno sa personifikacijama godišnjih doba te scene s Jonom.⁷⁵

⁷¹ Ibid., 200

⁷² Ibid., 201

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Ibid., 198

Venerandina grobnica u Domicilininim katakombama prikazuje u svom arkosoliju prikaz pokojnice koju prema raju odvodi sveta Petronila (Slika 37.). Prikaz svetaca zaštitnika je trend koji postaje popularan u Rimu krajem četvrtog stoljeća.⁷⁶

Hipogej Flavijaca pripadao je jednoj kršćanskoj obitelji iz razdoblja Carstva. Ova velebna grobnica spada pod jedne od najstarijih dijelova Domicilininih katakombi. Otkriva ju 1865. godine Michele Stefano de Rossi.⁷⁷ Hipogej oko 3. st. po. Kr. postaje sastavni dio Domicilininih katakombi.⁷⁸ Centralna galerija ukrašena je mnogobrojnim obojanim panelima i sekcijama koje su prošarane crvenim i zelenim linijama. Zidovi su ispunjeni figurama kupida, puta i raznih ptica koje možemo vidjeti na prikazima neba, dok iz naslikanog mora izranjaju dupini.⁷⁹ Donji zid koji je smješten u blizini ulaza prikazuje scenu Danijela u pozi oranta sispruženim rukama. Smješten je između dva lava i golubice koja leti prema Noinoj arci. Scena je naslikana na dodatnom sloju žbuke što sugerira da je kasnije nadodana.⁸⁰ Jedna niša prikazuje Prijapa, boga plodnosti, sa istaknutim falusom. Prikaz je smješten između lokula koji sadržavaju kršćanske mučenike. Druge niše sadržavaju tradicionalnije agrarne i pasturale scene.⁸¹ Pojava specifično poganskih figura, poput božanstva Prijapa, objašnjena je time da je hipogej originalno služio za ukop jedne poganske obitelji. Tek kasnije ga preuzimaju kršćani i prilagođavaju svojoj vjeri tako što se dodaju dodatni lokuli za ukop mrtvih i slikaju scene koje su tematski više kršćanske.⁸² Jedan kubikul koji je služio da pokop djece sadrži fresku sa prikazom Psihe i Erosa. Psiha je prikazana sa krilima leptira kako prikuplja cvijeće na Elizijским poljima (Slika 38.).⁸³ Motiv krilate Psihe je poslužio kršćanima za prikaz duše koja teži za uživanjem nebeske ljubavi u raju.⁸⁴

⁷⁶ Ibid., 203

⁷⁷ I. Della Portella: *Subterranean Rome*, Cologne 2000, 212. Dalje u tekstu Della Portella 2000, p.

⁷⁸ Della Portella 2000, 215

⁷⁹ Ibid., 214

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Ibid.

⁸² Ibid., 215

⁸³ Ibid.

⁸⁴ V. Kapitanović: *Kršćanska arheologija*, Split, 2006, 106. Dalje u tekstu: Kapitanović 2006, p.

3.8. Tehnike ukrašavanja katakombi

Umjetnici zaduženi za oslikavanje katakombi koristili su dvije tehnike slikanja, tempera i freska koja je bila preferirana metoda. Obje tehnike zahtijevaju brižnu pripremu prije samog rada. Zid se prvo zagladi te se zatim nanese grub sloj žbuke napravljene od mješavine vapnenca, pijeska i vulkanske zemlje. Povrh tog sloja nanese se finiji sloj žbuke napravljen od vapnenca i mramorne prašine.⁸⁵

Tehnika tempere uključuje apliciranje boje na već suhu i tvrdu površinu. Bjelanjak ili mlijeko se zatim koriste za fiksaciju boja.⁸⁶

Pri slikanju freski, boja se mora nanijeti dok je žbuka još vlažna. Pigmenti boje na taj način prodiru kroz žbuku te se stvara film kalcijeva karbonata koji fiksira boje. Tehnika freske, iako popularnija, ostavljala je i manje mjesta pogreškama. Budući da se boja odmah upijala u žbuku, naknadna popravljivanja i preinake nisu bile moguće. Bilo je poželjno svaki dan pripremiti količinu žbuke dovoljnu za prekrivanje planirane površine zida. Iz tog razloga se povremeno mogu vidjeti mjerne linije zagrebane u zidu te ugrubo napravljene skice crteža.⁸⁷

Paleta boja koja se koristi pri oslikavanju podzemnih grobnica je ponešto ograničena. Budući da se radi o slabo osvijetljenim podzemnim prostorijama, suptilno sjenčanje kombinacijom sive i crne boje ne dolazi u obzir. Iz tog razloga se primarno koriste svijetlije boje – žuta, crvena, smeđa i zelena najčešći su izbor dok se nacrtani likovi redovito obrubljuju ravnim i polukružnim linijama.⁸⁸ Većina ljudi vjerojatno nije imala novaca, a ni naročite potrebe za pronalaskom najboljih slikara stoga se freske vrhunske kvalitete rijetko kada pronalaze. Dvije su ipak vrijedne spomena:⁸⁹

Prvi primjer je Lucinina kripa (kubikul y) smještena u katakombama Svetog Kalista (Slika 15.). Strop kripte ukrašen je motivom baldahina kojeg u pojedinačne

⁸⁵ R. Milburn: *Early Christian Art and Architecture*, Berkeley 1988, 27. Dalje u tekstu Milburn 1988, p.

⁸⁶ Milburn 1988, 27

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Ibid.

segmente razdvajaju dijagonale, kružnice i križevi. Svaki segment sadržava u sebi izduljene figure ili neki floralni motiv.⁹⁰ Centralna kružnica zatvara 21 odjeljak. 4 polukružne lunete sa floralnim motivima; unutar kruga nalazi se osmerokraka forma sastavljena presijecanjem uspravnog i dijagonalnog križa. Svaki od krakova sadrži razne dekoracije te po jednu glavu mladića s razbarušenom kosom. Centralni motiv je prikaz golog Danijela okruženog lavovima. Produžeci krakova između kružnice i četverokuta prikazuju četvero krilatih anđela, dva pastira s janjetom na ramenima i dvije figure u orant pozi.⁹¹

Drugi primjer slikarskog umijeća nalazi se Priscilinim katakombama te se datira u sredinu trećeg stoljeća. Freska, iako oštećena, jasno ukazuje na vještinu kojom je napravljena. Sastoji se od dvije scene obrubljene crvenim okvirom.⁹²

Prva scena prikazuje Dobroga pastira sa janjetom na ramenima i sa po jednom ovcom sa svake strane koja gleda u njega (Slika 39.). Figure su originalno napravljene štuko tehnikom koja se rijetko kad koristila u katakombama.⁹³

Sljedeća scena prikazuje grupicu uniformirano obojanu nijansama smeđe boje. Lijeva figura desnom rukom pokazuje prema zvijezdi. Prema Milburnu, ruka je neproporcionalno velika naprema ostatku tijela. Upitno je radi li se ovdje o manjku sposobnosti slikara ili pak o namjernom naglašavanju geste preuveličavanjem. Desno, odmah do nje, nalazi se prikaz majke sa djetetom u naručju. Način na koji su prikazani te pogled koji je uperen u gledatelja podsjeća Milburna na mnogo kasnije radove. Primjerice, prikaz Krista u katakombama Marcelina i Petra datiran u peto stoljeće (Slika 30).⁹⁴

⁹⁰ Ibid., 28

⁹¹ Ibid.

⁹² Ibid.

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Ibid.

Prikaz Djevice Marije i maloga Isusa zajedno sa prorokom koji ukazuje na zvijezdu, iako smješten u najneuglednijem dijelu katakombi, svojevrsan je rani primjer stila kršćanske umjetnosti kakav će biti učestao u srednjem vijeku (Slika 21.).⁹⁵

4. POGANSKI MOTIVI U KATAKOMBAMA

4.1. Krist kao Dobar pastir

Jedan od najupečatljivijih simbola koji predstavljaju Krista je Dobar pastir.⁹⁶ Tipično se prikazuje kao golobradi mladić odjeven u kratku rimsku tuniku i sandale sa janjetom oko vrata.⁹⁷ Takav prikaz se održao do četvrtog stoljeća, a golom bradom se htjelo ukazati na njegovo božanstvo kao simbol vječne mladosti. Tek se kasnije pojavljuje s bradom i izmijenjenom odjećom koja je krenula uključivati plašt.⁹⁸

Oko njega je uglavnom okupljeno njegovo stado ovaca od kojega ga dio pozorno promatra dok dio njih nemarno čupka travu pod nogama. Ovakav kontrast među stadom označava ljude okrenute ka Kristu i duhovnom spasenju te one koji su više zaokupljeni zemaljskim blagodatima.⁹⁹ Pastir u ruci često drži kamen ili štap na koji se naslanja. Također je povremeno prikazan kako, svladan umorom, sjedi na brdašcu. U nekim prikazima možemo vidjeti kako pastir u ruci drži glazbeni instrument poput panove flaute ili siringe. Glazba bi mogla predstavljati aluziju na utjecajnost Riječi Kristove.¹⁰⁰

Varijacije na temu Dobroga pastira višestruko su prikazivane i ponavljane u raznoraznim umjetničkim formama. Od jednostavnih ogrebotina na pogrebnim pločama (Slika 40.), detaljnih reljefa na sarkofazima (Slika 41.), prikaza na vazama, prstenju, lampama do naslikanih fresaka najčešće smještenih na stropu pogrebnih komora ili arkosolija (Slika 19.).¹⁰¹

⁹⁵ Ibid., 30

⁹⁶ Withrow 1874, 243

⁹⁷ Ibid., 244

⁹⁸ Kapitanović 2006, 104

⁹⁹ Withrow 1874, 244

¹⁰⁰ Ibid., 255

¹⁰¹ Ibid., 244

Ikonografski prikaz Krista kao Dobroga pastira baziran je na evanđeoskim tekstovima. Krist koji nosi janje na ramenima referencira se u Evanđelju po Luki¹⁰² i Evanđelju po Mateju¹⁰³ dok se Krist okružen stadom ovaca spominje u Evanđelju po Ivanu¹⁰⁴. Motiv se javlja u katakombama i na sarkofazima od trećeg pa sve do sedmog stoljeća kada upotreba polako jenjava. Smatra se simbolom Kristove ljubavi prema ljudima.¹⁰⁵ Pastir predstavlja Krista, a ovce su njegov vjerni narod kojeg vodi i čuva.¹⁰⁶

Prikaze Dobroga pastira prema navedenim biblijskim odlomcima možemo raščlaniti u dva tipa. Prvi tip se odnosi na Dobroga pastira koji nosi janje na ramenima, a spominje ga samo Evanđelje po Luki¹⁰⁷; često je prikazivan kako uz sebe nosi štap ili posudu s mlijekom te je uz ovaj tip prikaza karakteristična simetrija u slikama. Primjere ovog tipa možemo vidjeti u Kalistovim katakombama (Slika 14.) i u katakombama Marcelina i Petra (Slika 30.). Prema Friedmanu, freske koje prikazuju Dobroga pastira se u katakombama javljaju 88 puta te ih većina pripada prvom tipu. Više asimetričan stil prikaza koji možemo vidjeti u kršćanskoj crkvi u Duri Europos (Slika 42.) ne javlja se u rimskim grobljima.¹⁰⁸ U Hrvatskoj također imamo poznat primjer prikaza Dobroga pastira u prvom tipu. Radi se o tzv. sarkofagu Dobrog pastira koji je pronađen, zajedno sa pripadajućim poklopcem, na Manastirinama. Centralna scena prikazuje pastira s janjetom na leđima. Sarkofag je izrađen od prokoneškog mramora, a najvjerojatnije potječe iz pretkonstantinskog doba.¹⁰⁹

Drugi tip prikazuje Dobroga pastira kako stoji, ili rjeđe, sjedi na malom brdašcu. Uz njega je štap i posuda s mlijekom, a okružuje ga stado ovaca.¹¹⁰ Glavna razlika je da

¹⁰² Lk 15,4-8

¹⁰³ Mt 18,12-15

¹⁰⁴ Iv 10,11-15

¹⁰⁵ A. Badurina et. al.: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb 1979, 207

¹⁰⁶ Withrow 1874, 243

¹⁰⁷ Lk 15,4-8

¹⁰⁸ J. Block Friedman: *The Figure of Orpheus in Antiquity and The Middle Ages*, Michigan 1965, 202. Dalje u tekstu: Friedmann 1965, p.

¹⁰⁹ M. Sanader: *Ranokršćanska arheologija, Od početaka do konstantinskog obrata*, Zagreb, 2016, 146.

¹¹⁰ Friedman 1965, 202

u ovom tipu pastir nije prikazan s janjetom na ramenima te je stoga biblijska referenca na Evanđelje po Ivanu¹¹¹ i Mateju¹¹². Primjere drugog tipa Dobroga pastira možemo vidjeti u Domicilnim katakombama (Slika 43.) i u takozvanom heretičnom Aurelijevom groblju.¹¹³

Withrow spominje fresku iz Katakomba svete Agneze koja danas nije sačuvana pa stoga nije sigurno kojem tipu ju možemo pripisati. Prikazivala je scenu Dobroga pastira u kontrastu sa radnikom koji, ne mareći za ovce, grubo hvata jednu odbjeglu ovcu za nogu. Dobrome pastiru je bilo dovoljno samo zazvati svoje ovce koje će poslušati njegov glas i slijediti ga.¹¹⁴

Samo porijeklo pastira sa janjetom na ramenima je starije od kršćanstva te dolazi od moskofora (*moscophoros*) (Slika 44.), ili Herma Kriofoza (*Hermes Kriophoros*) (Slika 45.) iz Arhajskog perioda.¹¹⁵ *Moscophoros*, odnosno grčki nosač teleta predstavljao je žrtvu koja se prinosi Ateni dok janje na Kristovim ramenima predstavlja izgublenu ovcu koja je pronađena, simbol grešnika koji je zastranio i biva spašen.¹¹⁶ Prema Friedmanu, postoji oko osamdesetak preživjelih skulptura božanstva sa teletom, odnosno ovnom na ramenima. Od brončane skulpture iz 6. stoljeća koja se čuva u Berlinskom Muzeju, preko mramornog moskofora sa Akropole do helenističke kopije koja se čuva u Wilton House.¹¹⁷ Friedman čak predlaže mogućnost da je i sama parabola o Dobrom pastiru iz Novog Zavjeta nastala pod utjecajem legende o krioforu no to nije moguće potvrditi.¹¹⁸ Figura Dobroga pastira bila je popularna kroz pogansku umjetnost te je predstavljala više likova. Merkur je štovan pod imenom *Criophorus*, odnosno nosač ovna, Pan je prikazivan kao pastir koji je u ruci najčešće držao svoju

¹¹¹ Iv 10,11-15

¹¹² Mt 18,12-15

¹¹³ Friedman 1965, 203

¹¹⁴ Withrow 1874, 246

¹¹⁵ Friedman 1965, 203

¹¹⁶ F. S. Kleiner: *Gardner's Art through the Ages: The Western Perspective, Thirteenth Edition, The Middle Ages, Book B*, Wadsworth 2010, 212. Dalje u tekstu Kleiner 2010, p.

¹¹⁷ Friedman 1965, 203

¹¹⁸ Ibid., 204

istoimenu frulu.¹¹⁹ Motiv je također asociran sa Hermom Krioforom, Aristejom, Endimionom, Helijem te Orfejom.¹²⁰

Hermo, sin Zeusa i Maje, zaštitnik je stada te je najčešće prikazivan s janjetom na rukama.¹²¹ Apolonu je ukrao jednom prilikom 50 junica. Dvije od njih je žrtvovao, te je iskoristio kornjačin oklop i strunu od junica za izradu lire.¹²² Pauzanija nam prenosi priču o Hermu koji je spasio grad od kuge tako što je nosio ovna na svojim leđima. Priča ide u prilog tome da je Hermo Kriofor smatran spasiteljskom figurom što barem dijelom objašnjava privlačnost motiva ranokršćanskom umjetniku.¹²³

Aristej, sin Apolona i nimfe Kireje, odnosno Urana i Geje, bio je tesalijski heroj koji je od muza naučio uzgajati životinje i biljke. Tu vještinu je kasnije prenio i ljudima.¹²⁴

Mitološki Endimion bio je naočit pastir kojega je Zeus, na njegovu vlastitu zamolbu, uspavao vječnim snom kako bi ostao vječno mlad.¹²⁵

Orfej je mitološki grčki junak koji sviranjem svoje lire okuplja životinje oko sebe slično kao što Krist svojom Riječi okuplja duše oko sebe.¹²⁶ Mitološki Orfej i Helije, odnosno *Sol Invictus* bit će detaljnije obrađeni kasnije u radu.

Sam naziv „Dobri pastir“ također ima određene poganske konotacije. Prva Petrova poslanica koristi termin „Natpastir“¹²⁷ aludirajući na Kristov povratak. Donekle sličan termin koristi se za svećenike koji štuju Bakha (*Bacchus*) u Rimu; svećenike se naziva vrhovnim pastirima boga Libera (*Bacchus*).¹²⁸

¹¹⁹ Withrow 1874, 247

¹²⁰ Kapitanović 2006, 103

¹²¹ Ibid., 104

¹²² Ibid.

¹²³ Friedman 1965, 204

¹²⁴ Kapitanović 2006, 103

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ 1 Pt 5,4

¹²⁸ Friedman 1965, 204

Freske Dobroga pastira u katakombama pokazuju kršćanima što ih očekuje u zagrobnom životu. Kršćanskog kriofoara možemo dvojako tumačiti. Janje može predstavljati Jaganjca Božjeg, odnosno božansku žrtvu za spasenje ljudi. Janje može također predstavljati dušu koju Dobar pastir, odnosno Krist, odnosi prema nebu.¹²⁹

4.2. Orfej

Orfej je zasigurno jedan od najpoznatijih poganskih mitoloških likova koje možemo vidjeti u kršćanskoj umjetnosti.¹³⁰ Mitološki grčki junak Orfej bio je sin Trakijskog kralja Eagra i muze Kaliope. Smatran je za najpoznatijeg pjesnika i glazbenika koji je ikad živio. Redovito je prikazivan s lirom u rukama uz čiju je glazbu mogao opčiniti divlje zvijeri te natjerati čak i stabla i kamenje da se pomaknu s mjesta kako bi slijedili njegovu glazbu.¹³¹

Orfej je bio važna religijska figura u antici. Orfički kult misterija bio je asketska religija koja je vjerovala u jednoga Boga koji je stvorio svijet, sadrži koncept iskonskog grijeha te vjeru u vječnu nagradu ili kaznu u zagrobnom životu. Obredi su im uključivali pričest i pročišćivanje koje se postiže određenim načinom života punim restrikcija. Na tijelo se gledalo sprezirom te je smatrano da služi samo kao prepreka duši kojoj je jedini pravi cilj potraga za Bogom. Određene sličnosti orfičkog kulta misterija s kršćanskim vjerovanjem mogu objasniti zašto je ranim kršćanima Orfej bio prihvatljiva figura za prikaz Krista.¹³² Prisutnost njegova lika u pogrebnoj umjetnosti posebice ima smisla ako uzmemo u obzir mit o Euridiki i Orfeju.¹³³

Kad je šumska nimfa Euridika umrla od zmijskog ugriza Orfej je odlučio otići u podzemni svijet mrtvih kako bi pokušao vratiti svoju voljenu ženu. Svirao je svoju liru Haronu kako bi ga prevezao preko rijeke Stiks i doveo do gospodara podzemlja Hada i njegove žene Perzefone. Orfej je svojom predivnom glazbom uspio omekšati Hadovo srce te mu je dopušteno otpratiti Euridiku natrag na zemlju. Had mu je postavio samo

¹²⁹ Ibid., 211

¹³⁰ J. Huskinson: *Some Pagan Mythological Figures and Their Significance in Early Christian Art*, Papers of the British School at Rome, Vol. 42, 1974, 69. Dalje u tekstu: Huskinson 1974, p.

¹³¹ R. Graves: *The Greek Myths*, London 1955, 35. Dalje u tekstu: Graves 1955, p.

¹³² W. K. C. Guthrie: *Orpheus and Greek Religion*, London 1952, 206. Dalje u tekstu Guthrie 1952, p.

¹³³ Graves 1955, 35

jedan uvjet, dokle god ne izađe iz Podzemlja ne smije se okrenuti i pogledati svoju ženu. Pred sam kraj puta, Orfej se više nije mogao suzdržati, pogledao je Euridiku te je ona morala zauvijek ostati u podzemnom svijetu. Orfej nastavlja svoje putovanje sam te kreće lutati zemljom i kroz glazbu oplakivati svoju izgubljenu ljubav.¹³⁴

Priča o vjernome ljubavniku vjerojatno je viđena kao paralela Kristovoj pobjedi nad smrću i paklom no za razliku od Krista, priča o Euridiki i Orfeju završava tragično.¹³⁵ Prema Friedmanu, rani kršćanski kipari i slikari imali su višestruka ograničenja dok su birali način na koji će prikazati Krista. Smatra da prebliska asocijacija s poganskim figurama nije bila opcija s obzirom da je kršćanstvo zamijenilo staru mitologiju.¹³⁶ Nisu se mogli okrenuti židovskoj umjetnosti budući da su njima bila zabranjena figuralna prikazivanja. Friedman smatra da je jedina preostala logična opcija bila korištenje takozvanih pročišćenih poganskih tipova za prikazivanje Krista. Za tu funkciju izabrali su Orfeja.¹³⁷ Friedman smatra da je čak i letimičan pregled ranokršćanske umjetnosti katakomba dovoljan da se primijeti da je na prikaz Orfeja prvenstveno utjecalo Evanđelje po Ivanu i Mateju, a u daleko manjoj mjeri Evanđelje po Luki. U prilog tome ide Orfej koji u većini slučajeva sjedi među svojim ovcima, u manjem broju je prikazan kako drži jednu na ramenima.¹³⁸

Centralni medaljon na stropu Priscilinih katakombi prikazuje Orfeja sa svojom lirom dok ga okružuju divlje i domaće životinje (Slika 39.). Vanjski registri medaljona prikazuju razne pastoralne scene koje su bazirane na scenama iz Biblije (Slika 46.).¹³⁹ Evanđelje po Ivanu¹⁴⁰ nam govori o dobrom pastiru koji polaže svoj život za svoje ovce dok nam Evanđelje po Mateju¹⁴¹ i Evanđelje po Luki¹⁴² govori o Isusovoj prisposobi o

¹³⁴ P. Wilkinson: *Mitovi i legende, slikovni vodič kroz njihovo podrijetlo i značenje*, Zagreb 2012, 44. Dalje u tekstu Wilkinson 2012, p.

¹³⁵ Withrow 1874, 211

¹³⁶ Friedman 1965, 193

¹³⁷ Ibid., 194

¹³⁸ Ibid., 204

¹³⁹ Friedman 1965, 199.

¹⁴⁰ Iv 10,11-15

¹⁴¹ Mt 18,12-15

pastiru koji ostavlja svojih 99 ovaca i traži jednu koja se izgubila. Ostale scene u medaljonu uključuju Krista koji oživljava Lazara, Danijela sa lavovima i Mojsija koji udara kamen. Prikazi su, nažalost, u nekom trenutku uništeni te su nam poznati prema kopiji iz 18. stoljeća. Prikaz se datira između 150.—250. godine poslije Krista, dok se slična slika koja i dalje postoji u katakombi datira u 4. stoljeće.¹⁴³ Vrijedi napomenuti da je kopija iz 18. stoljeća potencijalno reprodukcija slike koja je sačuvana, a ne nužno kopija izgubljene freske.¹⁴⁴

U arkosoliju Priscilinih katakombi je postojao loše očuvan prikaz Orfeja sa stadom i psom. Stado i pas su naslikani u pozi pozornog slušanja. Danas nam je prikaz poznat po ilustraciji koju je napravio G. B. de Rossi (Slika 47.).¹⁴⁵

Freska na stropnom medaljonu Kalistovih katakombi datirana je u drugo stoljeće poslije Krista (Slika 15.).¹⁴⁶ Prikazuje Orfeja kojeg slušaju dvoje janjaca i dvije golubice. Orfej je okružen paunovima koji simboliziraju besmrtnost u grčkoj i rimskoj pogrebnoj umjetnosti te morskim nemanima koje bi mogle biti referenca na biblijsku priču¹⁴⁷ o Joni.¹⁴⁸

Njegove prikaze u kršćanskoj pogrebnoj umjetnosti možemo podijeliti u dvije skupine, one nastale prije i na one nastale poslije Milanskog edikta 313. godine. U skupinu prije edikta možemo svrstati freske iz katakombi svetog Kalista, svetog Marcelina i Petra (*cubiculum* V) te freske iz Domicilinih katakombi (*cubiculum* III). Po svemu sudeći, nakon Milanskog edikta u razdoblju crkvenog mira mogu se smjestiti freske iz katakombi svete Priscile, Domicile (*cubiculum* IV), i svetog Marcelina i Petra, reljefi iz Intercise i pločnici iz Maktara i Jeruzalema¹⁴⁹

¹⁴² Lk 15,4-8

¹⁴³ Friedman 1965, 199

¹⁴⁴ Ibid., 200

¹⁴⁵ Ibid.

¹⁴⁶ Friedman 1965, 201

¹⁴⁷ Jon 2,1

¹⁴⁸ Friedman 1965, 200

¹⁴⁹ Huskinson 1974, 69

Način prikazivanja Orfeja ne varira previše. Kompozicija njegovih scena u navedenim primjerima prati već ustaljene tradicije u poganskoj umjetnosti dok je način prikazivanja usporediv sa onovremenim orfejskim scenama pronađenim u sekularnom kontekstu. Tipično ga možemo vidjeti prikazanog kako sjedi, uglavnom na kamenu, sa lirom s jedne strane i plektrom (*plectrum*) odnosno trzalicom, s druge. Scene iz katakomba svetog Marcelina i Petra i Domicilinih katakombi prikazuju Orfeja s ispruženim rukama, a na mozaiku iz Jeruzalema je prikazan kako drži liru u obje ruke i nema *plectrum*. Na sarkofazima Orfej je smješten s lijeva dok je njegova lira odložena na stupić do njega. U većini takvih scena odjeća koju Orfej nosi orijentalnog je stila; nosi plašt, dugu tuniku ili hlače i frigijsku kapicu (Slika 48.).¹⁵⁰

Postepeno preoblikovanje poganskog Orfeja u kršćanskog Krista vidljivo je i po životinjama s kojima je okružen. Divlje životinje su u pojedinim primjerima zamijenjene s pitomim životinjama poput golubice ili janjeta. Ova promjena je primarno vidljiva u umjetnosti katakombi, specifično u freskama svete Priscile, svetog Kalista, svetih Marcelina i Petra (*cubiculum* V) i na sarkofazima. Takve preinake ukazuju na namjeru da se Orfeja odmakne od njegovih poganskih korijena i ukomponira ga se u kršćansku umjetnost. Ipak, ove preinake ne znače da se Orfej u društvu divljih životinja prestao prikazivati u kršćanskom pogrebnom kontekstu, primjer je freska iz Domicilinih katakombi (Slika 43.). Ovakav način preinaka scena u kojima se javlja Orfej mogao bi biti indikator pokušaja prilagođavanja tadašnjim crkvenim autoritetima koji vjerojatno ne bi dozvolili oslikavanje grobnica poganskim scenama koje nemaju nikakve veze s Kršćanstvom. U najmanju ruku, postojanje ikakvih preinaka pokazuje da Orfej vjerojatno nije igrom slučaja preuzet kao tipična pogrebna scena bez ikakvog kršćanskog značenja. Kršćani su vjerojatno imali određen razlog za preuzimanje te scene, mijenjanje njene ikonografije i povezivanje iste s biblijskim scenama.¹⁵¹

Postoji nekoliko nepotvrđenih teorija o tome zašto je Orfej preuzet. Jedna od njih je da je to bio svojevrstan diplomatski potez usmjeren na sljedbenike kulta Orfeja-

¹⁵⁰ Ibid., 70

¹⁵¹ Huskinson 1974, 70

Dioniza koji su se preobratali na kršćanstvo.¹⁵² Za ovu teorije ne postoji previše dokaza koji bi joj išli u prihod te se čini da ju već sama izmjena scene pobija. Također ne postoje dokazi koji bi sugerirali da je takvih preobraćenika uopće bilo u dovoljnoj količini da bi ovakav oblik komemoracije imao smisla.¹⁵³

Promjena životinja uz Orfeja iz divljih u pitome nam sugerira da odluka da se prikazuje Orfeja nije došla radi njegove poganske simbolike već radi načina na koji su ga Kršćani asocirali sa vlastitim religijskim idejama. Jedna od ideja koju nam nudi Friedman je ta da je Orfej uveden u kršćansku umjetnost radi svoje površne karakterne sličnosti s Kristom te radi njegovog navodnog preobraćenja na monoteizam. Predlaže da je lik Orfeja posuđen za prikaz Dobroga pastira radi manjka razvijene kršćanske ikonografije. Janet Huskinson se ne slaže s tom idejom budući da nam ostavlja više otvorenih pitanja. Jedno od glavnih pitanja je otkud je uopće došla potreba za Dobrim pastirima u frigijskoj odjeći budući da su se prije njega za kršćanskog Dobrog pastira već koristile pastoralne scene i figure koje prikazuju kriofores? Nudi nam i potencijalne odgovore na pitanje. Huskinson¹⁵⁴ kao jedno rješenje predlaže potrebu ranih kršćana da sakriju prikaze svog Boga od ostatka svijeta koji nije bio blagonaklon prema njima. Postoji još jedna stavka koja potencijalno objašnjava vezu između Orfeja i Krista. Ranokršćanski pisci Klement Aleksandrijski i Euzebije Cezarejski povezuju Orfeja i Krista kroz njihovu moć pjesme. Klement naširoko objašnjava razlike između njihovih pjesama.¹⁵⁵

Orfej je opisan kao obmanjujući, svojom pjesmom zarobljuje ljude i navodi ih na grješan život. S druge strane, Božja pjesma smiruje strasti ljudi i dovodi ih ka spasenju. Euzebije uspoređuje Orfeja i Krista; Kao što Orfej svojom pjesmom šarmira i samu prirodu, tako i Krist, Spasitelj svijeta, smiruje strasti ljudi i ispunjava svijet harmonijskom glazbom tako što utječe na samu ljudsku prirodu.¹⁵⁶ Teško je procijeniti

¹⁵² R. Eisler: *Orpheus – The Fisher, Comparative Studies in Orphic and Early Christian Cult Symbolism*, London 1921, 55. Dalje u tekstu Eisler 1921, p.

¹⁵³ Huskinson 1974, 70

¹⁵⁴ Ibid., 71

¹⁵⁵ Ibid., 71

¹⁵⁶ Ibid., 72

koliki broj ljudi je bio upoznat sa ovim tekstovima ali po njima i dalje možemo zaključiti da se je, barem u trećem stoljeću poslije Krista, na Orfeja gledalo kao na alegoriju za Krista koji donosi mir ljudima i pobjeđuje smrt.¹⁵⁷ Ovakvo tumačenje Orfeja kao alegorije na Krista ima smisla ako uzmemo u obzir da se Orfej u svom kristijaniziranom obliku sa pitomim životinjama javlja samo u kršćanskom pogrebnom kontekstu. Pitome životinje poput golubica i janjaca koje slušaju u njegovu glazbu mogu predstavljati blagoslovljene duše preminulih koje su se predale Riječi Božjoj te uživaju u Kristovoj glazbi u pastoralnom raju.¹⁵⁸

Prikazi Orfeja u tradicionalnijem obliku, okruženog divljim, pitomim i mitološkim stvorenjima daleko su češći (dvije freske u Domicilnim katakombama, Intercisa brončani reljefi, Jeruzalemski mozaik) no i dalje se može upotrijebiti slično tumačenje kao i za kristijanizirani oblik. Životinje predstavljaju ljudske strasti koje treba primiriti kao jedan od uvjeta za spasenje. Primjer je Jeruzalemski mozaik koji prikazuje Pana i kentaura, predstavnike divlje prirode odnosno ljudskih strasti, kako opčinjeni slušaju Orfejevu pjesmu.¹⁵⁹

Definiranje kronološkog razvitka različitih tipova scena donekle otežava problematika točne datacije fresaka iz katakombi. Ono što možemo sa sigurnošću reći je da je kristijanizacija poganskog tipa započela nekad u trećem stoljeću te se nastavlja razvijati kroz Kršćansku pogrebnu umjetnost barem do sredine petog stoljeća. Huskinson zaključuje da tip prikaza sa pitomim zvjerima možemo smjestiti u ranije razdoblje kršćanstva dok se tradicionalna poganska verzija nastavlja skupa s kršćanskim pastoralnim tipom te čak nastavlja i nakon njega.¹⁶⁰

4.3. *Sol Invictus*

Sol Invictus, odnosno nepobjedivo sunce simbol je Helija kao zaštitnika cara. *Sol Invictus* također može predstavljati samoga cara te je od početka trećeg stoljeća poslije

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ Ibid.

¹⁶⁰ Ibid.

Krista teško raditi distinkciju među njima. Prikaz se javlja se na kovanicama cara Konstantina (Slika), a može biti prikazan na kočiji s globusom u jednoj ruci te drugom uzdignutom u zrak. Nakon Konstantina I. prikaz cara kao boga sunca postepeno nestaje te ga zamjenjuje *Sol Justitiae* ili *Sol Salutis*. Sunce pobjede i spasenja počinje se koristi se kao metafora i simbol za Krista.¹⁶¹

Prikaz Sola, poganskog boga sunca, javlja se u tri navrata u kršćanskom pogrebom kontekstu. U treće stoljeće datiramo mozaik u Grobnici Julijevaca (Slika 50.) iz Vatikanske nekropole ispod Bazilike Sv. Petra te reljef na sarkofagu iz La Gayolle u južnoj Francuskoj. Za ovaj rad najrelevantniji primjer je freska iz katakombi Marcelina i Petra, datirana u rano četvrto stoljeće.¹⁶²

Figura Sola u Grobnici Julijevaca zauzima oktogonalni prostor u središtu stropa prostorije (Slika 51.). Sol je prikazan kako se vozi u kvadrigrji usmjerenoj na lijevu stranu. Na mozaiku su sačuvana samo dva konja od pretpostavljena četiri. Scena je uokvirena vinovom lozom koja prekriva ostatak stropa i dijelove zida ostavljajući prazan prostor u formi luneta na svakom zidu. Kršćanski kontekst Solu daju prikazi na zidovima koji ga okružuju. Na zapadnom zidu vidimo prikaz Dobroga pastira sa ovcom, na sjevernom zidu je prikazan ribar sa jednom uhvaćenom ribom i jednom koja pliva od njega, a na istočnom zidu je scena Jone kojega guta morska neman.¹⁶³ Sama grobnica je inicijalno napravljena za pogansku obitelj krajem drugog stoljeća, a preuredili su je kršćanski vlasnici negdje prije sredine trećeg stoljeća.¹⁶⁴ Figura Sola napravljena je u stilu rimske carske umjetnosti tipične za tip Sola Invikta. Sol je prikazan s globusom u lijevoj ruci dok mu je desna ruka, koja nije sačuvana, vjerojatno bila u pozi pozdrava. Ono što je značajno za ovaj prikaz su zrake svjetlosti koje izlaze iz nimbusa oko glave, a koje su namještene tako da sugeriraju formu križa.¹⁶⁵ U ovom slučaju je Krist prikazan kao *Sol Invictus*. Pozicija sa jednom uzdignutom rukom i globusom u drugoj ruci, elementi su koji su direktno preuzeti iz carske umjetnosti, a u kršćanskom kontekstu

¹⁶¹ A. P. Kazdhan et. al.: *The Oxford Dictionary of Byzantium, Volume 3*, Oxford 1991, 1924.

¹⁶² Huskinson 1974, 78

¹⁶³ Ibid.

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ Ibid.

mogu predstavljati veličanstvo i moć Kristova Vječnog Kraljevstva. Njegova centralna pozicija na stropu naglašava temu apoteoze. Slika Sunca koje se veličanstveno uzdiže nakon silaska pod Zemlju¹⁶⁶ često je korištena u ranokršćanskoj liturgiji kako bi se naglasila poruka uskrsloga Krista. Tema uskrsnuća je u ovome prikazu dodatno naglašena scenama na okružujućim zidovima koje simboliziraju krštenje.¹⁶⁷

Druga dva primjera Sola u kršćanskom pogrebnom kontekstu dodatno potvrđuju tematiku uskrsnuća i ponovnog rađanja kroz krštenje.¹⁶⁸ Bista Sola se na La Gayolle sarkofagu nalazi na lijevoj strani, iznad figure ribara koji drži košaru. Desno od te scene nalazi se orantica između dva stabla na kojima se nalaze ptice koje predstavljaju duše. Kraj jednog stabla nalazi se sidro te više ovaca. Reljef nadalje prikazuje filozofa i malu žensku figuru, Dobroga pastira među drvećem i na krajnjem desnom kutu neidentificirano muško božanstvo ili personifikaciju (Slika 52.).¹⁶⁹

Freska s prikazom Sola iz katakomba Marcelina i Petra bliska je prikazu iz vatikanskog mozaika (Slika 53.). Sol je prikazan sa nimbom na glavi, odjeven je u dugu halju i vozi bigu usmjerenu nalijevo te drži uzde u lijevoj ruci. Figura je smještena u središtu arkosolija dok su iza centralnog kruga smještena četiri panela u obliku križa. Arkosolij okružuju lunete koje prikazuju dvije scene iz života Jone, izbacivanje iz utrobe morske nemani i odmor u hladovini tikvi. Stražnji zid arkosolija prikazuje scenu nebeske gozbe.¹⁷⁰

Kršćanske scene koje se ponavljaju usko vezane sa Solom na ovim spomenicima indikacija su razvijene simbolike. Krist je prikazan kao Sunce Spasenja (*Sol Salutis*) pri uskrsnuću. On daje novi život dušama koje je spasio kroz krštenje (indicirano scenama Jone i ribara) te ih vodi ka raju (indicirano figurama Dobroga pastira i orantica te scenom nebeske gozbe).¹⁷¹ Ovi primjeri kršćanske pogrebne umjetnosti pokazuju da kršćanima nije predstavljao problem korištenje značajnog poganskog božanstva tog

¹⁶⁶ Ibid.

¹⁶⁷ Ibid., 79

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ Ibid.

vremena za iskazivanje vlastitih vjerskih ideja te da im kristijanizacija poganskih likova nije bila strana.¹⁷² Sol je u ova tri navedena primjera prikazan kao poganska figura koja je u potpunosti poistovjećena s Kristom, odnosno prikazan je kao *Sol Salutis* te igra važnu ulogu u korištenoj temi krštenja.¹⁷³ Razlog koji je pridonio takvom direktnom uključenju u kršćansku umjetnost vjerojatno je velika količina solarnih motiva koje možemo pronaći u Bibliji¹⁷⁴ i ranokršćanskim djelima.¹⁷⁵

4.4. Heraklo

Heraklo je bio najveći junak grčkih mitova. Sin vrhovnog boga Zeusa i smrtnice Alkmene, Heraklo je bio poznat po svojoj snazi. Budući da je rođen kao rezultat Zeusove nevjere, Zeusova žena Hera ga je proganjala čitava života. Heraklo ženi Megaru, kćer tebanskog kralja Kreonta, no ubija djecu koju je imao s njom dok je bio pod utjecajem ludila kojeg mu je poslala Hera. Da bi se očistio od grijeha, Heraklo dobiva dvanaest naizgled nemogućih zadataka od mikenskog kralja Euristeja. Prikaze tih zadataka pronalazimo u kršćanskim katakombama.¹⁷⁶

U Via Latina katakombama postoje freske s prikazom Herakla u diskutabilno kršćanskom kontekstu koje pojedini autori tumače kao „*Hercules Christianus*“.¹⁷⁷ Freske su grupirane skupa i smještene na samom kraju katakombi.¹⁷⁸ Prikazuju razna Heraklova djela poput Hidre (Slika 54.), borbe s Antaeusom, Hesperidine jabuke (Slika 55.), Minervin pozdrav i povratak Aklestisa (Slika 56.). Naslikane su u jednom kubikulu koji ne sadrži nikakve kršćanske scene. Zajednička tema ovih fresaka je Heraklova borba i pobjeda protiv sila zla i smrti no odgovor na pitanje može li se on ovdje tumačiti kao poganski prikaz Krista ovisi o odnosu između poganstva i kršćanstva u ovim katakombama. Huskinson spominje naširoko prihvaćenu teoriju koju je Antonio

¹⁷² Ibid.

¹⁷³ Ibid., 82

¹⁷⁴ Ef 5,8-14

¹⁷⁵ Huskinson 1974, 83

¹⁷⁶ Wilkinson 2012, 46

¹⁷⁷ Huskinson 1974, 81

¹⁷⁸ E. R. Goodenough: *Catacomb Art*, Journal of Biblical Literature, Vol. 81, No. 2, 1962, 133. Dalje u tekstu Goodenough 1962, p.

Ferrua iznio 1960. godine o tome kako su Via Latina katakombe korištene kao privatan pogrebni prostor jedne ili više obitelji, a poganske scene su odraz drugačijih vjerskih uvjerenja pojedinih članova obitelji koji se još nisu preobratali na Kršćanstvo.¹⁷⁹

Goodenough se ne slaže s tom teorijom. Smatra da su Kršćani u ovom slučaju koristili Herkula kao simbol vlastita nadanja u spasenje kroz Krista.¹⁸⁰ Argumentira da su poganski simboli u vidu Viktorija, kupida i scena s pastirom rašireni kroz cijele katakombe te da prostorija sa Heraklovim djelima nije jedinstvena sa prikazom poganskih elemenata te kao takva nije dokaz da je korištena za potrebe poganske obitelji. Iako su prikazi Herakla koncentrirani u jednoj prostoriji, također možemo vidjeti dvije velike figure božice plodnosti u hodniku koji vodi do sobe gdje je najveća koncentracija striktno biblijskih scena zajedno s kojima vidimo i dvije manje poganske ženske figure. Smatra da su scene Herakla smještene gdje jesu jer i pripadaju tamo. Prikazuju nam tragediju života i smrti u sceni sa Akleisom i Herakla koji u četiri scene nadilazi razna čudovišta i poteškoće za dobrobit čovječanstva. Objašnjava korištenje poganske simbolike jednostavnom činjenicom da Kršćanstvo do tada još nije razvilo svoju vlastitu umjetnost kojom bi mogli prikazati spasenje. Iz tog razloga se služe poganskim motivima i simbolima koje postupno prilagođavaju i kristijaniziraju.¹⁸¹ Ako je Goodenough u pravu možemo reći da se ovdje radi o slučaju „*Hercules Christianus*“.¹⁸²

Janet Huskinson je pak sklonija već iznesenoj Ferruovoj teoriji koju Simon proširuje 1964. godine, a koja nam govori da je katakomba korištena od strane jedne ili više obitelji različitih religija. Smatra najvjerojatnijim da su scene Herakla naslikane od strane poganske obitelji te da ga u njima prikazuju kao mitskog spasitelja. Paralela tim scenama su pak kršćanske scene spasenja prikazane u drugima prostorijama katakombe.¹⁸³

¹⁷⁹ Huskinson 1974, 82

¹⁸⁰ Goodenough 1962, 133

¹⁸¹ Ibid.

¹⁸² Huskinson 1974, 82

¹⁸³ Ibid.

Možemo zaključiti da način na koji tumačimo prikaz Herakla na freskama u Via Latina katakombama ovisi prvenstveno o tome hoćemo li zauzeti stajalište da su katakombe kršćanskog ili poganskog porijekla, odnosno u svrhu koje religije smatramo da su oslikane. Ako zauzmemo stajalište da su scene naslikane za kršćane ispada da je Heraklo najvjerojatnije preuzet prvenstveno kao lik kojega možemo usporediti sa Kristom, spasiteljem od smrti.¹⁸⁴

4.5. Orant

Termin orant izveden je iz latinske riječi *orans* koja označava osobu koja se moli, takozvanog molitelja odnosno moliteljicu. Gotovo uvijek prikazivana kao žena, orantica je popularan motiv koji se koristi u kasnoantičkoj poganskoj i kršćanskoj umjetnosti. Tipično je prikazana kao žena koja nosi veo, blago podignute glave s pogledom usmjerenim prema nebu te raširenim i blago podignutim rukama, poza znana pod terminom *expansis manibus*. Držanje ruka u zraku u stavu molitve spominje se u Prvoj poslanici Timoteju¹⁸⁵: „Hoću dakle da muškarci mole na svakome mjestu, podižući čiste ruke bez srdžbe i raspre“. Ovakva poza i držanje karakteristični su prikaz molitve no nisu specifično kršćanski motiv.¹⁸⁶

Motiv orantice najčešće možemo vidjeti u sklopu pogrebne umjetnosti no također se može pronaći na reversu rimskog novca kroz 2. i 3. stoljeće. Uz motiv orantice, na novcu se često javlja oltar u plamenu te povremeno mala roda kao simbol obiteljske pobožnosti. Pobožnost u ovome slučaju se vjerojatno odnosi na pobožan odnos cara prema pokojnom roditelju ili prijašnjem vladaru.¹⁸⁷

Motiv orantice koji pronalazimo u kršćanskim katakombama obično možemo tumačiti kroz jedno od dva poganska značenja. Žena pod velom u Priscilinim katakombama je klasičan prikaz pobožne molitve (Slika 22.). Prikazuje ženu sa podignutim rukama u razini glave i pogledom usmjerenim ka nebu. Ruke joj izlaze iz rukava crvene tunike, a šake sa rastvorenim prstima su naslikane ponešto preuveličano. Ovo vjerojatno nije bio znak autorova manjka vještine već namjerno naglašavanje

¹⁸⁴ Ibid.

¹⁸⁵ 1 Tim 2,8

¹⁸⁶ R. M. Jensen: *Understanding Early Christian Art*, London 2000, 35. Dalje u tekstu: Jensen 2000, p.

¹⁸⁷ Jensen 2000, 35

molitvene poze. S druge strane, orantica iz Domicilinih katakombi naslikana je u staloženijoj pozi između dva stabla te vjerojatno označava dušu koja uživa u raju (Slika 37.).¹⁸⁸

Tumačenje orantice kao prikaz pokojnikove dušu u raju podupire i činjenica da se o duši tradicionalno govorilo u ženskome rodu što bi objasnilo tipično korištenje ženske figure za *orans* pozu. U slučaju kršćana, može predstavljati njihovu odanost prema Crkvi ili čak samu Crkvu (*ecclesia*) o kojoj se također govori u ženskome rodu. U nekršćanskom kontekstu, ovi motivi mogu predstavljati pokojnikovu pobožnost u životu te njegovu odanost bogu ili božanstvima. Također se u pojedinim slučajevima koriste, ne samo kao opći prikaz pobožnosti već i kao osobni portreti pokojnika.¹⁸⁹ U Priscilininim katakombama možemo vidjeti potencijalni primjer takvog portreta pod nazivom *donna velata* (Slika 57.). Drugi primjer je Rimski sarkofag koji prikazuje scenu orantice s golubicama pronađen na *Viadella Lungara* (Slika 58.). Također je pronađen pokoji sarkofag sa figurama kojima lica još nisu bila napravljena što nam također ukazuje na namjeru izrade portreta pokojnika, a ne samo korištenje tradicionalnog simbola pieteta.¹⁹⁰

4.6. Odisej

Još jedna mitološka priča koju možemo vidjeti prikazanu u Kršćanskom pogrebnom kontekstu je priča o Odiseju (Uliksu) i sirenama.¹⁹¹

Odisej je bio grčki junak o kojemu piše Homer u svojem epu, *Odiseja*. Nakon desetogodišnjeg Trojanskog rata, Odisej putuje kući na Itaku. Na svojem dugom putu suočava se sa raznim opasnostima i čudovišnim stvorenjima. U jednom dijelu puta susreće sirene, neodoljiva bića koja svojim pjevom mame mornare u sigurnu morsku smrt. Kako bi uspio proći kraj njih, Odisej naređuje mornarima da začepše uši voskom, a sebe daje svezati za jarbol broda kako se ne bi bacio u more.¹⁹²

¹⁸⁸ Milburn 1988, 33

¹⁸⁹ Jensen 2000, 35

¹⁹⁰ Jensen 2000, 36

¹⁹¹ Withrow 1874, 212

¹⁹² Wilkinson 2012, 64

U Lucininoj kripti, smještenoj u Kalistovim katakombama, pronađen je sarkofag s prikazom Odiseja zavezanog za jarbol broda kako bi se uspio oduprijeti zovu sirena i sigurno otploviti dalje. Maksim Torinski u petom stoljeću opisuje Odisejev brod kao tip crkve, jarbol predstavlja križ koji bi vjernike trebao štititi od osjetilnih požuda.¹⁹³

Većina prikaza Odiseja na poklopcima sarkofaga pronađena u kršćanskom funerarnom kontekstu vjerojatno je poganskog porijekla. Poklopce sarkofaga sa scenama Odiseja i Sirena su kršćani u katakombama reciklirali te su se koristili za prekrivanje lokula. Radi se seriji poklopaca sarkofaga datiranih u treće stoljeće.¹⁹⁴

Ne može se sa apsolutnom sigurnošću reći da su poganskog porijekla no budući da nisu pronađena korespondirajuća korita koja bi išla uz poklopce, ovo objašnjenje je vjerojatno. Moguće da Kršćani nisu imali koristi od korita ukrašenih poganskim scenama te su stoga iskoristili samo poklopce (Slika 59.).¹⁹⁵

Poklopci nisu ni u kakvom obliku alterirani stoga je logično pretpostaviti da su kršćani pronašli u samoj sceni Odiseja i Sirena neki značaj i vezu sa svojom vjerom.¹⁹⁶ Osnovna interpretacija Odisejeva putovanja prema kući povezuje se sputovanjem kršćana, odnosno njihovih duša, prema raj. Zov sirena predstavlja razna grešna iskušenja koja mame dušu kroz zemaljski život. Odisej u tom slučaju predstavlja dušu koja se uspješno odupire iskušenjima radi svoje sposobnosti da razlikuje dobro od zla. Odisej se povremeno tumači i kao alegorija na Crkvu i nedaće s kojima se mora nositi ili čak kao alegorija na samoga Krista. U tom slučaju Odisej koji je napunio uši svojih suputnika voskom da bi ih spasio od zova Sirena je paralela Kristu koji svoje sljedbenike odvraća od zemaljskih iskušenja.¹⁹⁷

Postoje raznolike interpretacije Sirena. Mogu predstavljati lažnu privlačnost odnosno herezu i iskušenje grijeha te zemaljskih užitaka. S druge strane, na njih se

¹⁹³ Withrow 1874, 212

¹⁹⁴ Huskinson 1974, 80

¹⁹⁵ Ibid., 95

¹⁹⁶ Ibid., 80

¹⁹⁷ Ibid., 81

može gledati kao na utjelovljenja klasičnog znanja koje ršćanin mora sagledati i kroz vjeru protumačiti kao dobro ili varljivo.¹⁹⁸

4.7. Riba

Jedan od najznačajnijih i najstarijih kršćanskih simbola koji se koristio u katakombama je riba (Slika 60.). Postoje na stotine primjera upotrebe simbola kroz prva tri stoljeća no u četvrtom stoljeću korištenje naglo opada, a do petog stoljeća se gotovo u potpunosti prestaje koristiti u vjerskoj umjetnosti. Razlog tome vjerojatno je to što se riba koristila kao tajnovit znak kršćanstva koji potencijalnim poganskim neprijateljima ne bi ništa značio. Nakon što su progoni kršćana prestali, zajedno s njima nestali su i razlozi za ikakvu tajnovitost.¹⁹⁹

Često korištena kao ukras u rimskim i grčkim mozaicima, kršćani ribu preuzimaju kao simbol samoga Krista. Simbol ribe povezuje se sa grčkom riječi za ribu IXΘΥΣ (*ichthys*) u kojoj kršćani vide početna slova za izraz: "Ἰησοῦς Χριστός, Θεοῦ Υἱός, Σωτήρ" (*Iēsous Christos, Theou Yios, Sōtēr*), što možemo prevesti kao Isus Krist Sin Božji Spasitelj.²⁰⁰ Simbol se pojavljuje u kršćanskim katakombama u Aleksandriji i vjerojatno svoje porijeklo vuče iz škole kršćanstva koja je niknula u tom gradu.²⁰¹ Krista se opisuje kao ribara stoga više riba na okupu predstavlja Kristove sljedbenike, odnosno kršćane.²⁰² Riba je također aluzija na krštenje s vodom kroz koje se ljudi ponovno rađaju. Tertulijan opisuje ljude kao male ribe koje se okupljaju oko velike ribe, odnosno Krista.²⁰³ Simbol može također predstavljati Kristove patnje te blagodati spasenja kroz Njega.²⁰⁴

Riba se koristila kao vjerski simbol još u Egiptu te se glatko prihvatila kao kršćanski simbol. Nije teško shvatiti zašto ako se uzme u obzir priča iz evanđelja u kojoj Isus čudesno nahrani mnoštvo umnožavanjem kruha i ribe. Kršćani su

¹⁹⁸ Ibid.

¹⁹⁹ Withrow 1874, 252

²⁰⁰ Kapitanović 2006, 102

²⁰¹ Withrow 1874, 253

²⁰² Kapitanović 2006, 102

²⁰³ Withrow 1874, 253

²⁰⁴ Ibid., 254

sudjelovanjem u euharistijskom slavlju primali krv i tijelo Kristovo kojega se znalo nazivati i ribom. Milburn nam daje dva primjera poistovjećivanja Krista i ribe. Prvi je epitaf biskupa Aberkija iz Hieropolisa u Frigiji koji kaže: „Vjera nam je osigurala našu hranu, ribu iz fontane, moćnu i čistu, onu koju je djevica iznjedrila“.²⁰⁵

Drugi primjer je nadgrobni spomenik Autuna koji euharistiju referencira riječima: „Jedite kada ste gladni, primajući ribu u ruke“.²⁰⁶

Paralelu ovakvim referencama nalazimo i u umjetnosti katakomba. U kripti Lucine možemo vidjeti ribu koja pliva i nosi košaru kruha na leđima (Slika 16.). U središtu košare, ispod kruha, nalazi se crveni motiv koji bi mogao označavati posudu s vinom. Scena je jasna referenca na Isusovo čudo umnožavanja ribe i kruha. U katakombama se ovo Isusovo čudo također zna referencirati sa scenama gozbe.²⁰⁷

4.8. Gozba

Scene gozbe su česta pojava u umjetnosti katakomba.²⁰⁸ Gozba je bila uobičajena scena u poganskoj pogrebnoj umjetnosti te je korištena kao simbol nebeskog uživanja.²⁰⁹ Kršćani preuzimaju scenu bez velikih preinaka. Glavna razlika je da u kršćanskom kontekstu gozba postaje simboličan prikaz euharistijskog slavlja.²¹⁰ Gozba može predstavljati pričest, odnosno Kristovu euharistiju te može biti slika vječnog života blaženih.²¹¹

Scene gozbe su često opisivane kroz Bibliju, a dok govorimo o tumačenju njihovih prikaza u kršćanskom funerarnom kontekstu, obično se gledaju kao referenca

²⁰⁵ Milburn 1988, 30

²⁰⁶ Prijevod: R. Milburn: *Early Christian Art and Architecture*, Berkeley 1988, 30.

²⁰⁷ Milburn 1988, 30.

²⁰⁸ Ibid., 34

²⁰⁹ Kapitanović 2006, 105

²¹⁰ Ibid., 106

²¹¹ Badurina 1979, 450.

na Isusovo čudo umnožavanja ribe i kruha²¹², ili pak na njegovu parabolu o uzvanicima na gozbu.²¹³

U katakombama Marcelina i Petra vidimo figuru Isusa prikazanog kao Sola Invikta. Oko njega su smještene biblijske scene iz života Jone te je na stražnjem zidu arkosolija prikazana scena nebeske gozbe.²¹⁴

Poznata je scena koju možemo vidjeti u Grčkoj kapeli u Priscilininim katakombama pod nazivom *fractio panis*, odnosno lomljenje kruha (Slika 27.). Prikazuje nam euharistijsku gozbu na kojoj sudjeluje sedam osoba pred kojima je riba, kruh i vino.²¹⁵

U Kalistovim katakombama vidimo sedmero mladića na *sigmi*, polukružnom kauču, kako zajedno objeduju (Slika 28.). Ispred njih su postavljene dvije posude sa ribom i sedam košara kruha. Riba i sedam košara kruha bi mogla biti referenca na Kristovo čudo umnožavanja ribe i kruha. Evanđelje po Marku nam govori da je od umnoženih sedam ulomaka kruha, nakon što su se svi zasitili preostalo sedam punih košara: „I jeli su i nasitili se. A od preteklih ulomaka odniješe sedam košara.“²¹⁶ Istu scenu možemo vidjeti opisanu i u Evanđelju po Mateju.²¹⁷ Dodatna simbolika scene korespondira i sa razmišljanjem za vrijeme Rimskog Carstva da je sedmero ispravan broj ljudi za objedovanje na jednoj *sigmi*. U Kalistovim katakombama možemo vidjeti još jednu manju scenu gozbe u kojoj muškarac u plaštu pruža ruke pred tronožni stol na kojemu je smještena riba i štruca kruha (Slika 29.). S druge strane stola vidimo oranticu u tipičnoj pozi srukama uzdignutim ka nebu.²¹⁸ Orantica u ovome slučaju slavi Krista dok On blagoslivlja hranu. Scenu možemo protumačiti kao umanjenu verziju gozbe koja je svakako i dalje referenca na Kristovo čudo umnožavanje ribe i kruha. Scena

²¹² Mk 7,1-23; Mt 15,32-39

²¹³ Mt 22, 1-14; Lk 14,15

²¹⁴ Huskinson 1974, 79

²¹⁵ Kapitanović 2006, 106

²¹⁶ Mk 8,8

²¹⁷ Mt 15,37

²¹⁸ Milburn 1988, 34

objeda ostaje popularna i u kasnijoj povijesti Crkve jer predstavlja euharistiju koja hrani vjerne i garantira im vječni život.²¹⁹

5. OSTALI POGANSKI MOTIVI U KATAKOMBAMA

Tematiku slika koje pronalazimo u katakombama možemo ugrubo podijeliti na dvije kategorije; one koji svoju inspiraciju vuku iz scena Staroga i Novoga zavjeta i one koji koriste simbolične figure koje nisu kršćanske ali predstavljaju svojom porukom bit Kršćanstva.²²⁰

Iako velik dio prikaza možemo protumačiti kroz prizmu kršćanstva, njihovo porijeklo nije nužno kršćansko. Kristijanizacija simbola nije nužno značila promjenu samih motiva koji su se onovremeno koristili već prilagodba značenja tih istih motiva u kršćanskom svjetlu.²²¹

Križ je jedan najvažnijih i najčešćih simbola na koje se nailazi. Može ga se pronaći u raznim formama (Slika 61.). Primjeri su latinski križ, grčki križ, svastika... Simbol križa ne mora čak biti ni klasičan križ već ga može predstavljati oblik poput sidra ili trozupca (Slika 63.).²²²

Višestruki simboli životinja i prirode javljaju se kako u poganskoj, tako i u kršćanskoj umjetnosti. Iako često tradicionalni i poprilično neutralni umjetnički motivi, u kršćanskoj umjetnosti dobivaju dublji ili drugačiji značaj.²²³

Golubica, kao jedan od najljepših motiva u katakombama, je simbol mira (Slika 4.). Njena čistoća i nevinost također ju čine prigodnim motivom za predstavljanje duša preminulih koje odlaze sa ovoga svijeta i lete prema raju.²²⁴ Nerijetko je prikazivana sa maslinovom grančicom u kljunu kao referenca na Potop kojim je Bog pročistio svijet. Noa je uz pomoć golubice²²⁵ potvrdio da se voda povukla.²²⁶ Golubica koja pije iz vaze

²¹⁹ Ibid., 35

²²⁰ Ibid., 27

²²¹ Ibid.

²²² Ibid.

²²³ Withrow 1874, 211

²²⁴ Withrow 1874, 236

²²⁵ Post 8,8-12

ili gricka voće sa grane simbolizira uživanje duše u raju.²²⁷ U katakombama je također korištena kao simbol Duha Svetoga u scenama Isusova krštenja.²²⁸ U poganskom kontekstu može imati raznovrsna značenja. Golubice vuku Venerinu nebesku kočiju, nebeski su glasnici Mahometa, a maslinova grančica je sveti simbol mira vezan uz Minervu.²²⁹

Još jedan simbol preuzet iz klasične umjetnosti je jelen. Originalno je jelen predstavljao jedan od atributa Dijane, božice lova. U kršćanskoj umjetnosti postaje simbol vjernika koji žedaju za živom vodom²³⁰, odnosno Riječju Božjom. Jelen je uglavnom prikazan kako pije vodu iz potoka.²³¹

Freska božice *Tellus* prikazana koju možemo vidjeti u Via Latina katakombama prikazana je ispružena na zemlji okružena svojim cvijećem (Slika 63.). Ruka joj je uzdignuta, a oko glave je ukrašena aureolom. Njen prikaz ispunjava gotovo cijelu lunetu iznad jednoga groba koji je sigurno bio poganskog tipa. Ipak, paunovi koje možemo vidjeti iznad nje kako piju iz šalice koje sadrže vodu života koriste se također i u kršćanskoj umjetnosti.²³²

Aureola koja se također može vidjeti na prikazima svetaca svoje porijeklo vuče iz grčkog i rimskog svijeta gdje se zrakama svijetlosti označavalo božanstvo ili božanstvena moć. U kršćanskom smislu aureola označava važnu osobu te kasnije isključivo svetost, odnosno svetu osobu.²³³

Paunovi su ptice korištene u poganskoj umjetnosti kao simbol svevidećega boga (Slika 63.). U kršćanskom kontekstu postaju simboli besmrtnosti i raja.²³⁴ Razlog zašto je paun predstavljao besmrtnost vjerojatno proizlazi iz poganskog vjerovanja da se paunovo

²²⁶ Withrow 1874, 237

²²⁷ Ibid., 238

²²⁸ Ibid., 239

²²⁹ Ibid., 240

²³⁰ Iv 4,1-14

²³¹ Withrow 1874, 241

²³² Milburn 1988, 50

²³³ Kapitanović 2006, 108

²³⁴ Withrow 1874, 240

meso ne kvari. Iz tog razloga, često se koristi kao motiv u scenama Kristova rođenja. Takozvane oči na paunovu repu se također povremeno koriste kao simbol svevideće Crkve.²³⁵

Još jedan poganski motiv na koji možemo naići u kršćanskim katakombama je ptica feniks. Vjerovanje u besmrtnost i ponovno rađanje feniksa lako možemo povezati sa Kristovom smrću i uskrsnućem. Feniks je stoga logičan motiv za preuzimanje i tumačenje u kršćanskom svjetlu. Jedan od ljepših primjera feniksa možemo vidjeti u Priscilinim katakombama.²³⁶

Od ptica se u poganskoj i kršćanskoj umjetnosti često javlja i pijetao. U kršćanskoj umjetnosti uglavnom se asocira sa svetim Petrom i novozavjetnom pričom u kojoj je zatajio Krista²³⁷ u tri navrata. Kao simbol vjerojatno predstavlja Petrovo žaljenje jer je zatajio Gospodina no isto tako se tumači kao simbol budne opreznosti.²³⁸

U poganskoj umjetnosti, pijetao se često javlja zajedno sa zmijom kada postaje atribut Asklepija, grčkog boga lječništva. Zmija je česti poganski simbol no u kršćanskom pogrebnom kontekstu upotrebljavana je samo u scenama Evinih kušnji kada stara zmija nagovara Evu da kuša zabranjeno voće²³⁹ sa Stabla Spoznaje.²⁴⁰

Zec se povremeno javlja kao prikladan simbol progona Kršćana. Konj se tumači kao želja za življenjem Kršćanskim životom ili kao simbol ispunjenog i dobro proživljenog života. Lav predstavlja snagu duše, ili ako je prikazan kako spava s otvorenim očima, oprez i budnost pri suočavanju sa raznoraznim zamkama grijeha.²⁴¹

Pas je bio poganski simbol vjernosti (Slika 47).²⁴² Donekle iznenađujuće, ali prikazivan je samo kao dodatak u scenama lova poganskog karaktera te nema direktno kršćanskih

²³⁵ G. Ferguson: *Signs & Symbols in Christian Art*, New York 1954, 23.

²³⁶ Milburn 1988, 33

²³⁷ Mk 14,66-72; Lk 22,56-62; Iv 18,15-18

²³⁸ Withrow 1874, 240

²³⁹ Post 3,1-7

²⁴⁰ Withrow 1874, 242

²⁴¹ Ibid., 241

²⁴² Ibid.

scena. Razlog tome je vjerojatno bio veliki Židovski utjecaj na Kršćane prema kojemu se pas smatrao nečistom životinjom te stoga nije bio prigodan za vjerske prikaze.²⁴³

Od vegetabilnih motiva, Stablo masline može predstavljati Crkvu koja nudi zaštitu i odmor svim vjernim dušama kao što stablo nudi zaštitu i odmor nebeskim pticama. Također može predstavljati plodonosan život ispunjen dobrim dijelima.²⁴⁴ Razni vijenci i palme predstavljaju simbol pobjede.²⁴⁵ Vinova loza predstavlja prigodan simbol veze između Krista i vjernika. Voće i cvijeće predstavlja buduću nagradu dok je kruh simbol vječnoga života odnosno svete euharistije.²⁴⁶

6. ZAKLJUČAK

Najraniji kršćanski umjetnički izričaj u svojim počecima nije moguće razlikovati od poganske umjetnosti. Dva su primarna razloga za to; prvi razlog je taj da kršćani u startu nisu još imali razvijenu ikonografiju te su stoga preuzimali aktualne poganske motive i scene i davali im novi značaj kroz svoju vjeru bez da su samu scenu mijenjali. Drugi razlog je potreba za skrovitosti pri ispovijedanju svoje vjere koja nije bila svugdje prihvaćena i odobravana. Logično je stoga bilo koristiti suptilne reference na svoju vjeru koje su ostali Kršćani mogli prepoznati, a poganima ne bi predstavljalo ništa neuobičajeno.

Kršćansku umjetnost kao takvu možemo sa sigurnošću pratiti tek od 2. st. po. Kr. Najraniji primjeri nalaze se u funerarnoj umjetnosti katakombe. Kršćanski simboli razvijaju se od najjednostavnijih inskripcija i brzinski urezanih motiva, poput ribe i sidra, pa sve do kompleksnih i skupocjenih freski koje su, u pojedinim slučajevima, prekrivali svaki pedalj grobnice. Nakon ozakonjenja kršćanstva Milanskim ediktom 313. godine, sve više biblijskih motiva kreće se pojavljivati zajedno sa poganskima. Bez straha od progona, kršćani postupno u potpunosti preuzimaju ili kristijaniziraju poganske mitološke likove i simbole koje koriste u svojoj pogrebnoj umjetnosti.

²⁴³ Ibid., 242

²⁴⁴ Withrow 1874, 242

²⁴⁵ Kapitanović 2006, 112

²⁴⁶ Withrow 1874, 242

8. POPIS SLIKA

Slika 1. Mapa katakombi oko Rima.

(http://www.santagnese.org/img/mappa_basiliche.gif)

Slika 2. *Hypogeum*, primjer iz Komodilinih katakombi.

(https://youraudioguide.com/media/k2/items/cache/5288462d048e0d3f60f64bb84cff6df4_XL.jpg)

Slika 3. Fosor usred posla sa prikazom uljne lampe do njega, katakomba Marcelina i Petra.

(https://www.panoramical.eu/wordpress/wp-content/uploads/2016/02/Fig_06-640x427.jpg)

Slika 4. *Arcosolium*, Domiciline katakombe.

(<http://www.ancientpages.com/wp-content/uploads/2017/06/biblicalfrescoes2.jpg>)

Slika 5. *Loculi*, Prisciline katakombe.

(<http://krabbelkrappies.co.za/wp-content/uploads/2016/06/reuters-catacomb-of-priscilla-rome-photog-max-rossi-14B5A83791A632A45D3.jpg>)

Slika 6. *Tegulae* s inkripcijom, Katakombe svetog Sebastijana.

(https://3.bp.blogspot.com/-8ZLWVLEkfLs/WSQFSbMiTXI/AAAAAAAAArcQ/tlh4M_JTUWcQKzO6V-G9Sgp7jw5T-cwCEw/s640/1-91.jpg)

Slika 7. *Atimetus* epitaf, Katakombe svetog Sebastijana.

(Marco Bussagli: *Rome, Art and Architecture*, Königswinter 2004,180.)

Slika 8. *Licina Amias* nadgrobna ploča sa inskripcijom DM i motivima ribe i sidra, Vatikanska nekropola.

(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/24/Stele_Licina_Amias_Terne_67646.jpg)

Slika 9. Freska s prikazom bačvarskog obrta, Prisciline katakombe.

(Marco Bussagli: *Rome, Art and Architecture*, Königswinter 2004,187.)

Slika 10. Freska Jone kojega bacaju u more gdje ga guta velika morska neman, Katakombe Marcelina i Petra.

(<https://i.pinimg.com/originals/83/ba/41/83ba41a819a4a9548b6afed9f5e2b189.jpg>)

Slika 11. Jonu izbacuje morska neman, Katakombe Marcelina i Petra.

(http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/archeo/images/giona_big.jpg)

Slika 12. Jona odmara u hladovini tikvi, Katakombe Marcelina i Petra.

(<http://www.personal.kent.edu/~jlarson/images3/chr009.jpg>)

Slika 13. Središnji red prikazuje priču o Jonu. Ilustracija scene iz Kalistovih katakombi koju je u 19. stoljeća napravio arheolog Giovanni Battista De Rossi.

(<http://www.italianways.com/wp-content/uploads/2016/06/de-rossi-giovan-battista-13-665x504.jpg>)

Slika 14. Freska s prikazom Dobroga pastira, detalj stropa, Kalistove katakombe.

(<http://www.reidsitaly.com/images/lazio/rome/sights/catacomb-scallisto-good-sheperd.jpg>)

Slika 15. Kombinacija ilustriranih scena iz Kalistovih katakombi koje je u 19. stoljeća napravio arheolog Giovanni Battista De Rossi.

(<http://www.italianways.com/wp-content/uploads/2016/06/de-rossi-giovan-battista-15-665x1028.jpg>)

Slika 16. Riba sa košarom kruha na leđima, detalj iz Lucinine kripe u Kalistovim katakombama.

(Marco Bussagli: *Rome, Art and Architecture*, Königswinter 2004,184.)

Slika 17. Detalj stropa i grobna komora. Ilustracija Lucinine kripe koju je u 19. stoljeća napravio arheolog Giovanni Battista De Rossi.

(<http://www.italianways.com/wp-content/uploads/2016/06/de-rossi-giovan-battista-08-665x995.jpg>)

Slika 18. Samaritanka kod bunara, detalj iz Praetextatus katakombi.

(Marco Bussagli: *Rome, Art and Architecture*, Königswinter 2004, 185.)

Slika 19. Prikaz stropa, Praetextatus katakombe.

(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ae/Praetextatus_Wilpert.jpg)

Slika 20. Godišnja doba, Praetextatus katakombe.

(<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/38/Praetextatus3.jpg>)

Slika 21. Djevica i prorok, Prisciline katakombe.

(Marco Bussagli: *Rome, Art and Architecture*, Königswinter 2004, 186.)

Slika 22. Scena žene na dan vjenčanja, u molitvi i sa djetetom, kubikulum velova, Prisciline katakombe.

(Marco Bussagli: *Rome, Art and Architecture*, Königswinter 2004, 187.)

Slika 23. Tri mladića u ražarenoj peći, Prisciline katakombe.

(<https://www.catholiccompany.com/getfed/wp-content/uploads/2017/01/3-children-1.jpg>)

Slika 24. Dobar pastir okružen paunovima, Prisciline katakombe.

(http://www.romeanditaly.com/wp-content/uploads/2015/11/slide_326079_3132683_free1-625x410.jpg)

Slika 25. Grčka kapela, Prisciline katakombe

(Marco Bussagli: *Rome, Art and Architecture*, Königswinter 2004, 188.)

Slika 26. Abraham, detalj. Grčka kapela, Prisciline katakombe.

(C. Bertelli: *Roma sotterranea*, Firenca 1965, slika 15.)

Slika 27. Gozba, detalj. Grčka kapela, Prisciline katakombe.

(C. Bertelli: *Roma sotterranea*, Firenca 1965, slika 14.)

Slika 28. Gozba I, Katakombe Marcelina i Petra.

(<https://static1.squarespace.com/static/5449167fe4b078c86b41f810/t/57dbf92937c581429573264f/1474033968016/>)

Slika 29. Gozba II, Katakombe Marcelina i Petra.

(http://archives.catacombsociety.org/vom/images/vaults_images/74.jpg)

Slika 30. Dobar pastir i druge biblijske scene, Katakombe Marcelina i Petra.

(Marco Bussagli: *Rome, Art and Architecture*, Königswinter 2004, 189.)

Slika 31. Izgradnja vile i rad na polju, Via Latina katakombe.

(Marco Bussagli: *Rome, Art and Architecture*, Königswinter 2004, 196.)

Slika 32. Via Dino Compagni hipogej, Via Latina katakombe.

(Marco Bussagli: *Rome, Art and Architecture*, Königswinter 2004, 198.)

Slika 33. Filozofi okupljeni oko mladića. Scena se interpretira kao medicinski poučak. Via Latina katakombe.

(Marco Bussagli: *Rome, Art and Architecture*, Königswinter 2004, 199.)

Slika 34. Samson i Filistejci, Via Latina katakombe.

(<https://i.pinimg.com/originals/9b/b2/75/9bb275166a97cda5587e748cd478af12.jpg>)

Slika 35. Oživljavanje Lazara, Via Latina katakombe.

(Marco Bussagli: *Rome, Art and Architecture*, Königswinter 2004, 199.)

Slika 36. Kubikul mlinara, Domiciline katakombe.

(Marco Bussagli: *Rome, Art and Architecture*, Königswinter 2004, 197.)

Slika 37. Pokojnica sa mučenicom Petronilom, Domiciline katakombe.

(Marco Bussagli: *Rome, Art and Architecture*, Königswinter 2004, 203.)

Slika 38. Prikaz Psihe, detalj. Hipogej Flavijaca, Domiciline katakombe.

(I. Della Portella: *Subterranean Rome*, Cologne 2000, 215.)

Slika 39. Krist kao Dobar pastir, detalj. Prisciline katakombe.

(C. Bertelli: *Roma sotterranea*, Firenca 1965, slika 17.)

Slika 40. Urezan prikaz dobroga pastira na nadgrobnoj ploči iz 3. st. po. Kr, Rim.

(https://farm3.staticflickr.com/2605/3710390613_d950d13440_b.jpg)

Slika 41. Sarkofag Dobroga pastira, Praetextatus katakombe.

(https://c1.staticflickr.com/8/7432/11965983143_6b8010d26b_b.jpg)

Slika 42. Asimetričan prikaz Dobroga pastira, Dura Europos.

(https://3.bp.blogspot.com/-PhFE4yH3nQU/U_kbiVQi6CI/AAAAAAAAEZM/giQZdbKawXo/w1200-h630-p-k-no-nu/800px-Dura_Europos_Baptistry_Good_Shepherd.jpg)

Slika 43. Prikaz Dobroga pastira na brdašcu, Domiciline katakombe.

(https://www.catholic.org/files/images/ins_news/2011034529picture.jpg)

Slika 44. *Moscophoros* skulptura datiran u 570 g. pr. Kr. Muzej Akropole, Atena.

(<http://www.dailyartmagazine.com/wp-content/uploads/2016/10/0509-581x1024.jpg>)

Slika 45. *Kriophoros*, kasnorimska mramorna kopija. Baracco muzej, Rim.

(https://c1.staticflickr.com/3/2273/5800019985_0e8627a6db_b.jpg)

Slika 46. Prikaz Dobroga pastira, Prisciline katakombe.

(<https://i0.wp.com/i.pinimg.com/originals/0f/86/aa/0f86aaee96a901189182e54228fcd1d5.jpg?resize=350%2C350&ssl=1>)

Slika 47. Orfej sa stadom i psom. Skicirao arheolog Giovanni Battista de Rossi u 19. stoljeću.

(<http://brewminate.com/wp-content/uploads/2017/04/Orpheus02.png>)

Slika 48. Detalj reljefa na *Cyriacus* sarkofagu sa prikazom Orfeja u orijentalnoj odjeći, Ostia, Rim.

(http://www.ostia-antica.org/regio2/7/7-1_4.jpg)

Slika 49. Novac cara Konstantina sa *Sol Invictus* prikazom na reversu.

(https://www.roger-pearse.com/weblog/wp-content/uploads/2015/11/Constantine_I_24a.jpg)

Slika 50. *Sol Invictus*, detalj. Grobnica Julijevaca, Vatikanska nekropola.

(https://4.bp.blogspot.com/-dNk_0vFcW_I/TvGL1yfdGeI/AAAAAAAAADyg/RyKjS5DcMQc/s1600/Christ+as+Helios_mid-3rd_Vatican_Necropolis.jpg)

Slika 51. *Sol Invictus*, Grobnica Julijevaca, Vatikanska nekropola.

(<https://i.pinimg.com/originals/fb/a1/dd/fba1dd850bf3af96c1507f0dd9c767c6.jpg>)

Slika 52. La Gayolle sarkofag, Musée du Pays Brignolais, Francuska.

(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5c/Sarcophage_de_Syagria.jpg)

Slika 53. *Sol Invictus*, Katakombe Marcelina i Petra.

(J. Huskinson: *Some Pagan Mythological Figures and Their Significance in Early Christian Art*, Papers of the British School at Rome, Vol. 42, 1974, Plate VI, c.)

Slika 54. Heraklo u borbi s hidrom, Via Latina katakombe.

(C. Bertelli: *Roma sotterranea*, Firenca 1965, slika 25.)

Slika 55. Heraklo i Hesperidine jabuke, Via Latina katakombe.

(C. Bertelli: *Roma sotterranea*, Firenca 1965, slika 26.)

Slika 56. Povratak Aklestisa, Via Latina katakombe.

(C. Bertelli: *Roma sotterranea*, Firenca 1965, slika 23.)

Slika 57. Orantica, detalj. Prisciline katakombe.

(C. Bertelli: *Roma sotterranea*, Firenca 1965, slika 16.)

Slika 58. Sarkofag sa prikazom orantice u sredini pronaden pronaden na *Viadella Lungara*, Rim.

([https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e2/0_Sarcophage_de_Marcus_Claudianus - Pal. Massimo alle Terme %281%29.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e2/0_Sarcophage_de_Marcus_Claudianus_-_Pal._Massimo_alle_Terme_%281%29.JPG))

Slika 59. Sarkofag s prikazom Odiseja i Sirena, Museo Nazionale Romano, Rim.

(https://c1.staticflickr.com/4/3735/12609779193_f28d4c1664_b.jpg)

Slika 60. Detalj freske s motivom riba, Katakombe svetog Sebastijana.

(C. Bertelli: *Roma sotterranea*, Firenca 1965, slika 2.)

Slika 61. Primjer tipova križeva na koje se nailazi u katakombama.

(E. Lehner: *Symbols, Signs & Signets*, New York 1969, 110.)

Slika 62. Križevi u formi sidra na koje nailazimo u katakombama.

(E. Lehner: *Symbols, Signs & Signets*, New York 1969, 110.)

Slika 63. *Hypogeum* božice Tellus, Via Latina katakombe.

(Marco Bussagli: *Rome, Art and Architecture*, Königswinter 2004, 200.)

9. POPIS IZVORA

Biblija, Kršćanska sadašnjost, 2009.

10. POPIS LITERATURE

Badurina 1979.

A. Badurina et. al.: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb 1979.

Bertelli 1965.

C. Bertelli: *Roma sotterranea*, Firenca 1965.

Bussagli 2004.

M. Bussagli: *Rome, Art and Architecture*, Königswinter 2004.

Della Portella 2000.

I. Della Portella: *Subterranean Rome*, Cologne 2000.

du Bourguet 1972

P. du Bourguet: *Early Christian Art*, London, 1972.

Eisler 1921.

R. Eisler: *Orpheus – The Fisher, Comparative Studies in Orphic and Early Christian Cult Symbolism*, London 1921.

Ferguson 1954.

G. Ferguson: *Signs & Symbols in Christian Art*, New York 1954.

Friedman 1965.

J. Block Friedman: *The Figure of Orpheus in Antiquity and The Middle Ages*, Michigan 1965.

Graves 1955.

R. Graves: *The Greek Myths*, London 1955.

Goodenough 1962.

E. R. Goodenough: *Catacomb Art*, Journal of Biblical Literature, Vol. 81, No. 2, 1962.

Green 2010.

B. Green: *Christianity in Ancient Rome, The first three centuries*, New York, 2010.

Guthrie 1952.

W. K. C. Guthrie: *Orpheus and Greek Religion*, London 1952, 206.

Huskinson 1974.

J. Huskinson: *Some Pagan Mythological Figures and Their Significance in Early Christian Art*, Papers of the British School at Rome, Vol. 42, 1974.

Jensen 2000.

R. M. Jensen: *Understanding Early Christian Art*, London 2000.

Kapitanović 2006.

V. Kapitanović: *Kršćanska arheologija*, Split, 2006.

Kazdhan 1991.

A. P. Kazdhan et. al.: *The Oxford Dictionary of Byzantium, Volume 3*, Oxford 1991.

Kleiner 2010.

F. S. Kleiner: *Gardner's Art through the Ages: The Western Perspective, Thirteenth Edition, The Middle Ages, Book B*, Wadsworth 2010.

Lehner 1969.

E. Lehner: *Symbols, Signs & Signets*, New York 1969.

Milburn 1988.

R. Milburn: *Early Christian Art and Architecture*, Berkeley 1988.

Milinović 2016.

D. Milinović: *Nova Post Vetera Coepit, Ikonografija prve kršćanske umjetnosti*, Zagreb 2016.

Murray, Murray 1966.

P. Murray, Linda Murray: *The Oxford Companion to Christian Art and Architecture*, The key to western art's most potent symbolism, New York 1996.

Sanader 2016.

M. Sanader: *Ranokršćanska arheologija, Od početaka do konstantinskog obrata*, Zagreb, 2016.

Smith 2014

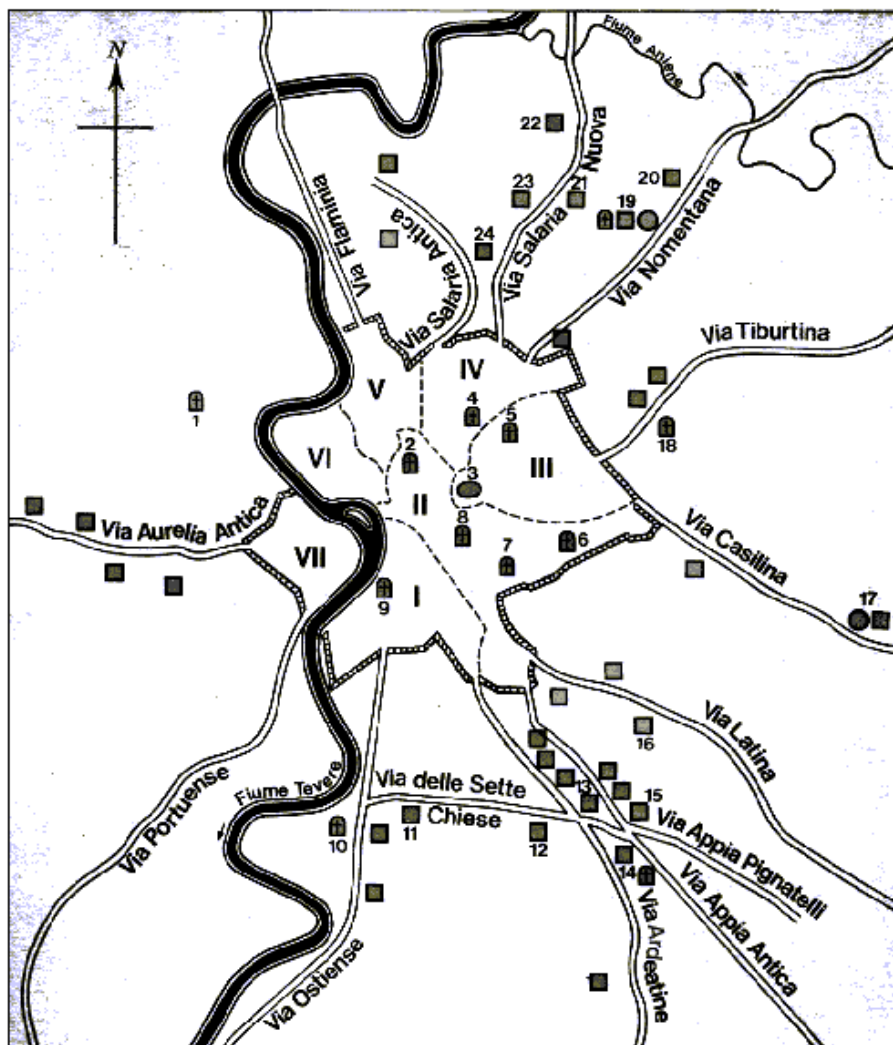
E. C. Smith: *Foucault's Heterotopia in Christian Catacombs – Constructing Spaces and Symbols in Ancient Rome*, New York, 2014.

Wilkinson 2012.

P. Wilkinson: *Mitovi i legende, slikovni vodič kroz njihovo podrijetlo i značenje*, Zagreb 2012.

Withrow 1874.

W. H. Withrow: *The Catacombs of Rome and Their Testimony Relative to Primitive Christianity*, London 1874.



- | | | |
|------------------------------|---------------------------------|--------------------------------------|
| ■ Catacombe | 4 S. Pudenziana, 58 | 15 Casacomba di Preesano, 32 |
| ● Basiliche | 5 S. Maria Maggiore, 55 | 16 Casacomba della via Latina, 33 |
| ● Mausolei | 6 S. Giovanni in Laterano, 10 | 17 Casacomba dei SS. Marcelino e |
| ■ Mura Aureliane | 7 S. Stefano Rotondo, 57 | Pietro, 39 |
| I-VII Regioni ecclesiastiche | 8 SS. Giovanni e Paolo, 3 | 18 S. Lorenzo, 18 |
| 1 S. Pietro, 12 | 9 S. Sabina, 55 | 19 S. Agnese fuori le Mura, 49 |
| 2 SS. Cosma e Damiano, 59 | 10 S. Paolo fuori le Mura, 52 | 20 Cimitero Maggiore, 44 |
| 3 Colosseum, 9 | 11 Casacomba di Commodilla, 30 | 21 Cimitero anonimo di via Anapo, 45 |
| | 12 Casacomba di Domitilla, 25 | 22 Casacomba di Priscilla, 28 |
| | 13 Casacomba di S. Callisto, 21 | 23 Casacomba dei Giordani, 46 |
| | 14 S. Sebastiano, 17 | 24 Casacomba di Paulino, 48 |

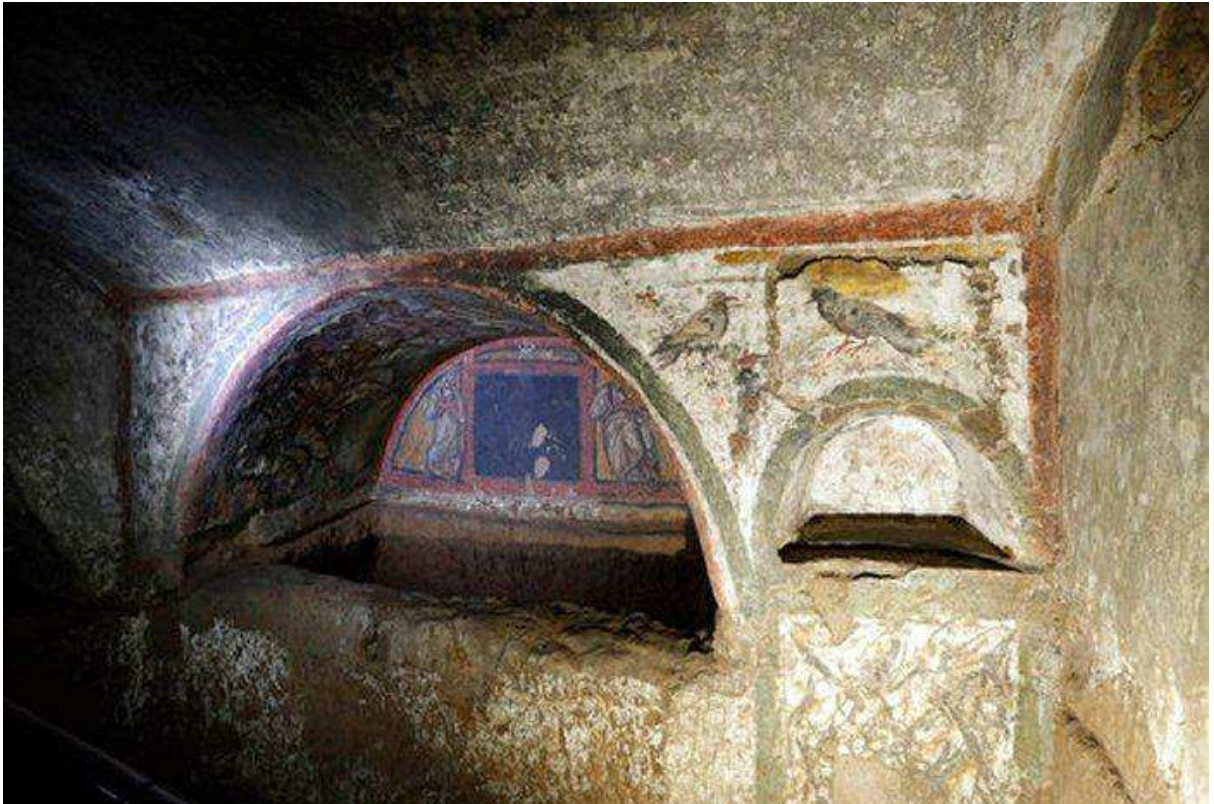
Slika 1. Mapa katakombi oko Rima.



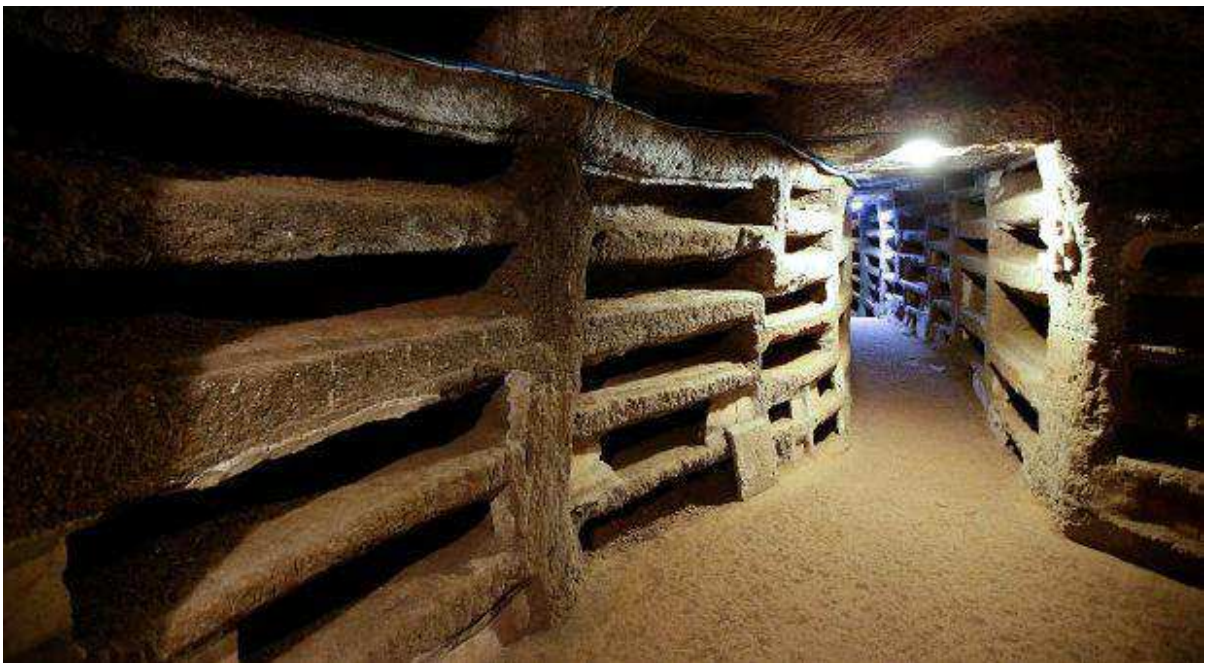
Slika 2. *Hypogeum*, primjer iz Komodilinih katakombi.



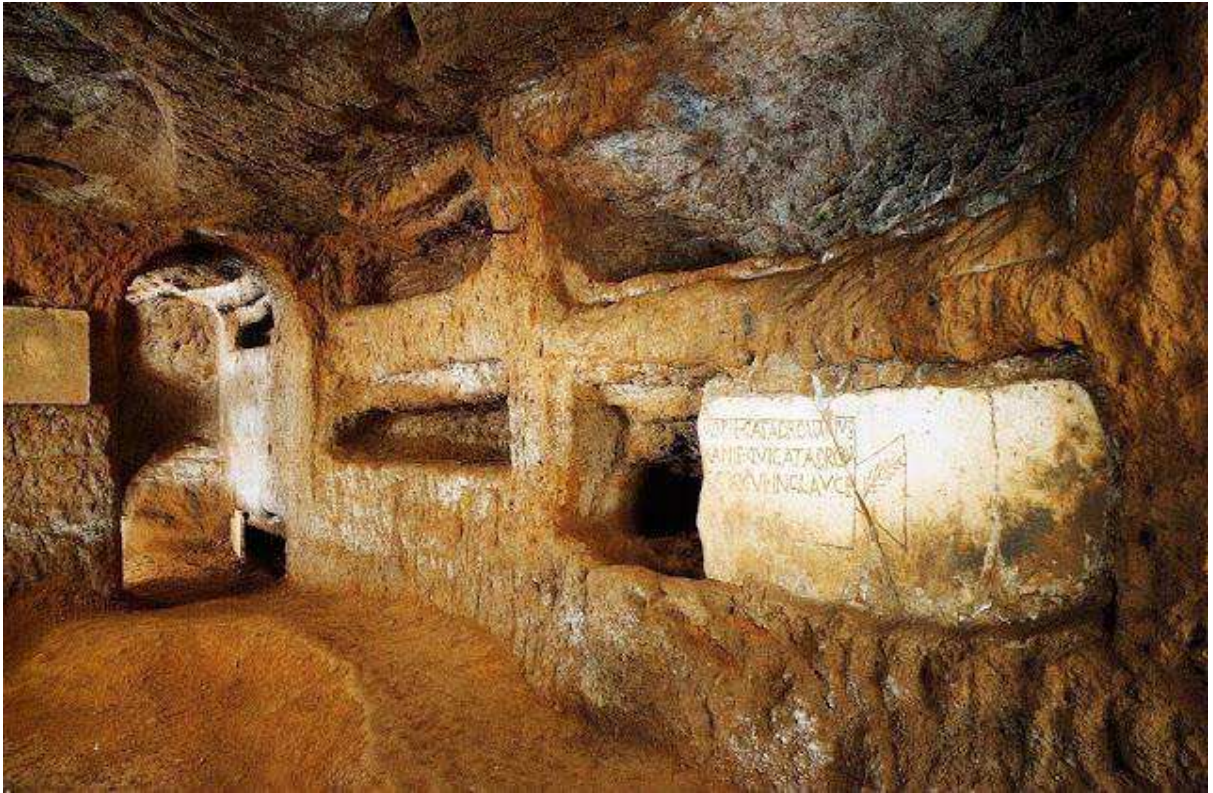
Slika 3. *Fossore* usred posla sa prikazom uljne lampe do njega, katakomba Marcelina i Petra.



Slika 4. *Arcosolium*, Domiciline katakombe.



Slika 5. *Loculi*, Prisciline katakombe.



Slika 6. *Tegulae* s inkripcijom, Katakombe svetog Sebastijana.



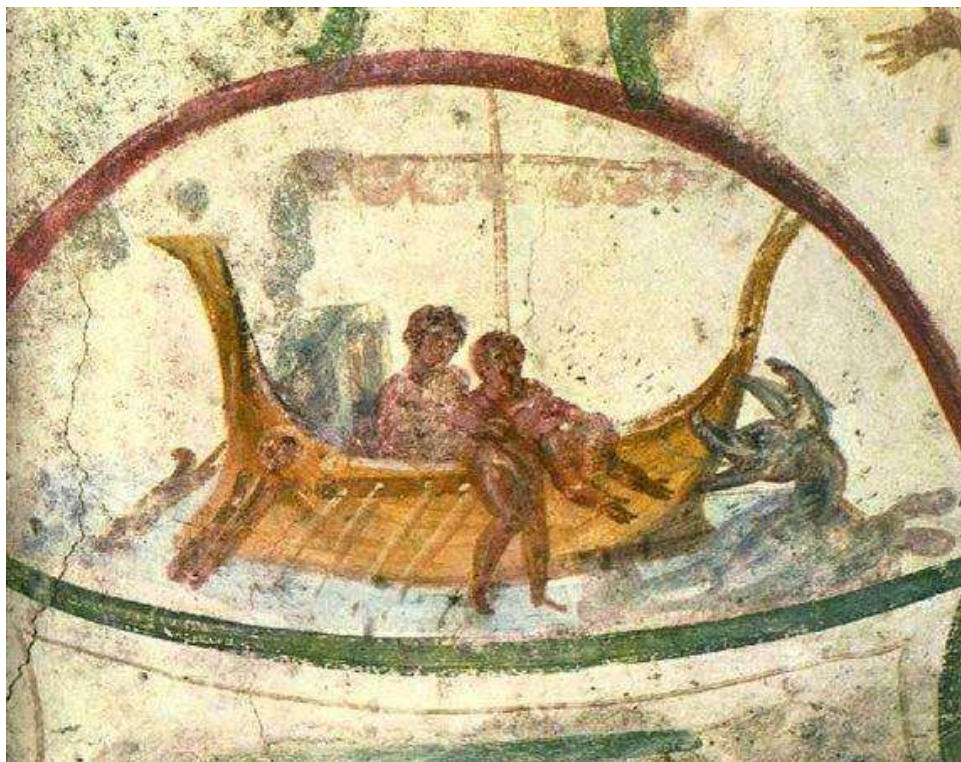
Slika 7. *Atimetus* epitaf, Katakombe svetog Sebastijana.



Slika 8. *Licinia Amias* nadgrobna ploča sa inskripcijom DM i motivima ribe i sidra, Vatikanska nekropola.



Slika 9. Freska s prikazom bačvarskog obrta, Prisciline katakombe.



Slika 10. Freska Jone kojega bacaju u more gdje ga guta velika morska neman, Katakombe Marcelina i Petra.



Slika 11. Jonu izbacuje morska neman, Katakombe Marcelina i Petra.



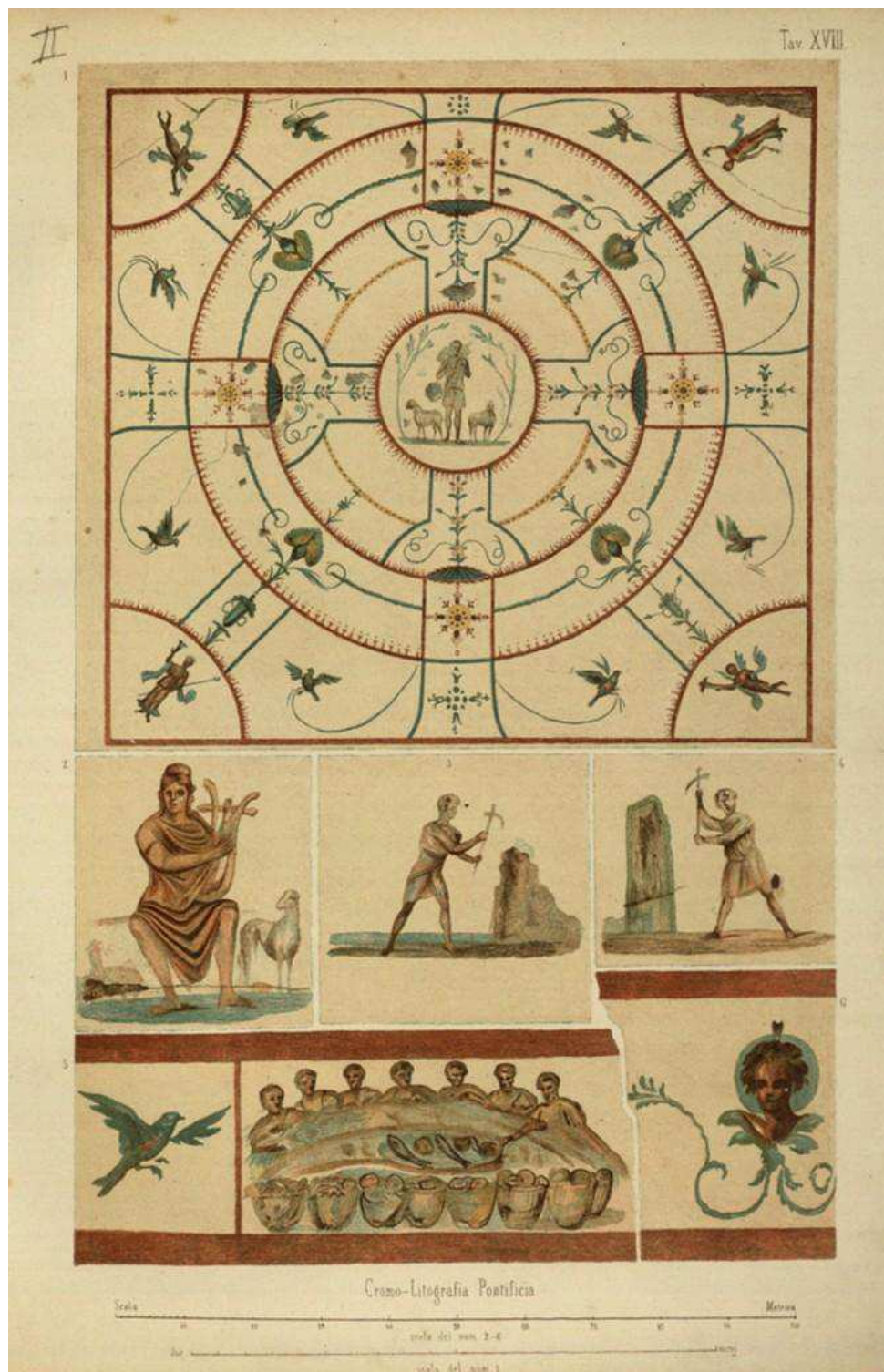
Slika 12. Jona odmara u hladovini tikvi, Katakombe Marcelina i Petra.



Slika 13. Središnji red prikazuje priču o Jonu. Ilustracija scene iz Kalistovih katakombi koju je u 19. stoljeća napravio arheolog Giovanni Battista De Rossi.



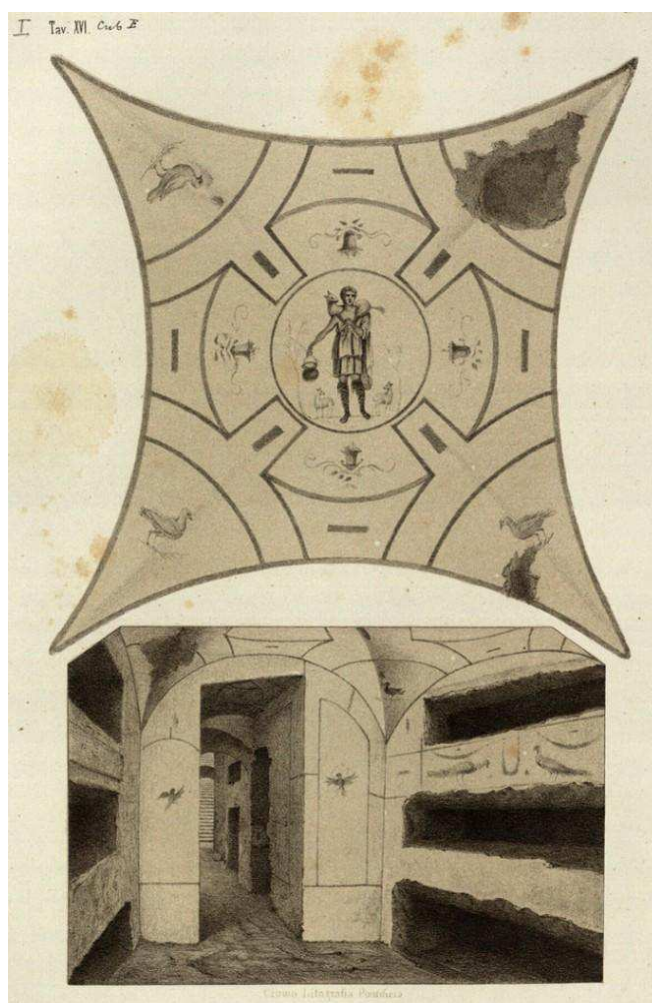
Slika 14. Freska s prikazom Dobroga pastira, detalj stropa, Kalistove katakombe.



Slika 15. Kombinacija ilustriranih scena iz Kalistovih katakomba koje je u 19. stoljeća napravio arheolog Giovanni Battista De Rossi.



Slika 16. Riba sa košarom kruha na leđima, detalj iz Lucinine kripe u Kalistovim katakombama.



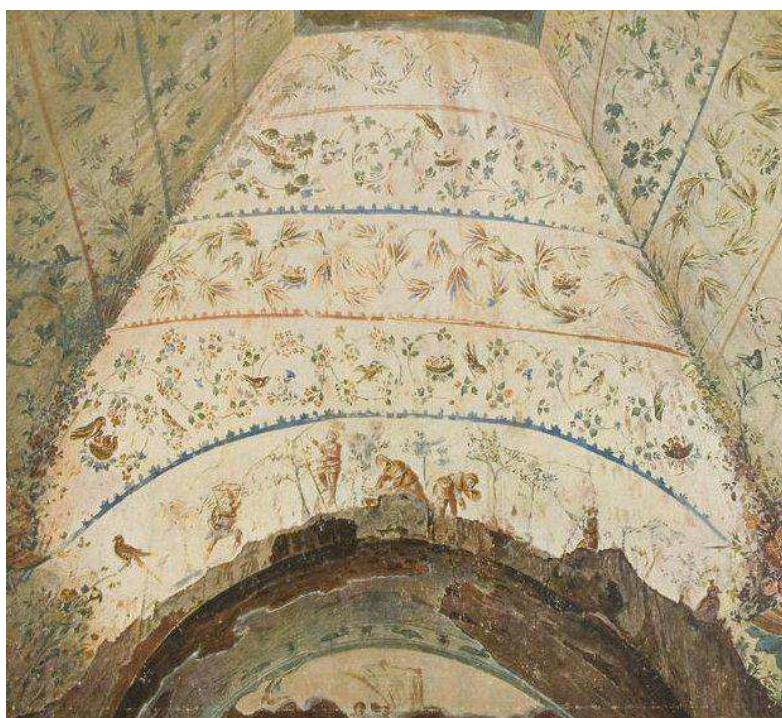
Slika 17. Detalj stropa i grobna komora. Ilustracija Lucinine kripe koju je u 19. stoljeća napravio arheolog Giovanni Battista De Rossi.



Slika 18. Samarijanka kod bunara, detalj iz Pretekstatovih katakombi.



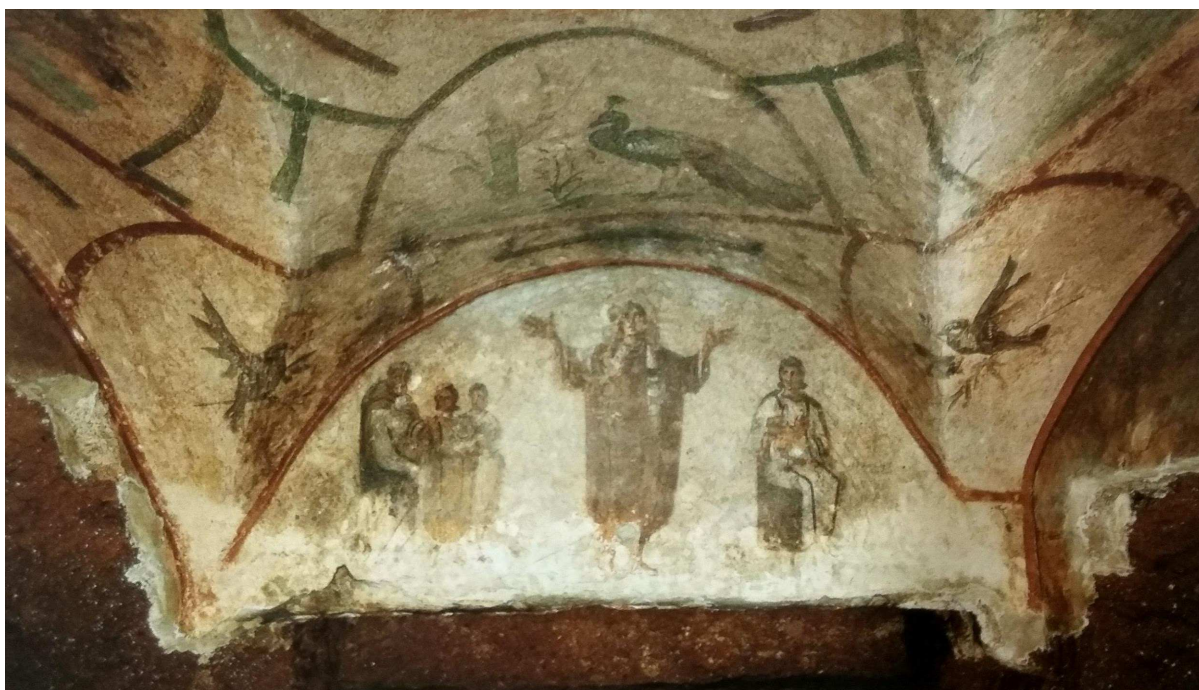
Slika 19. Prikaz stropa, Pretekstatove katakombe.



Slika 20. Godišnja doba, Praetekstatove katakombe.



Slika 21. Djevica i prorok, Prisciline katakombe.



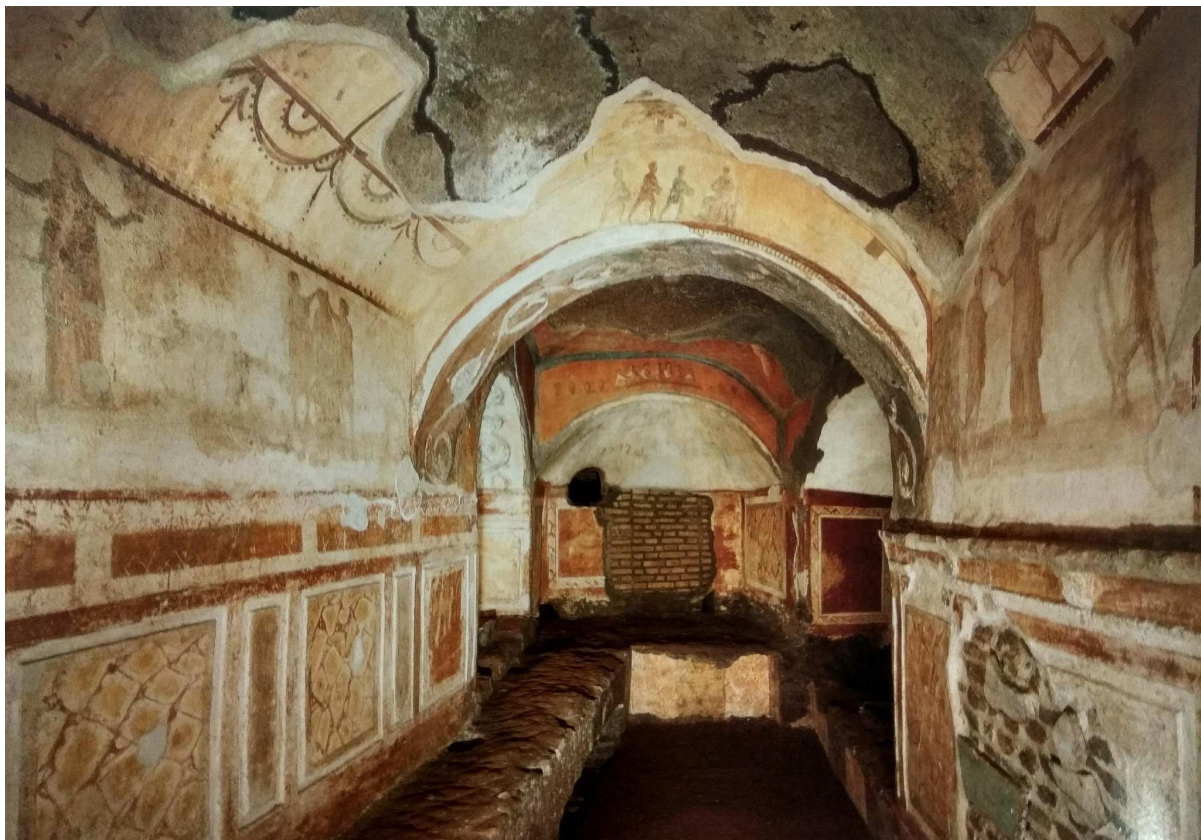
Slika 22. Scena žene na dan vjenčanja, u molitvi i sa djetetom, kubikulum velova, Prisciline katakombe.



Slika 23. Tri mladića u ražarenoj peći, Prisciline katakombe.



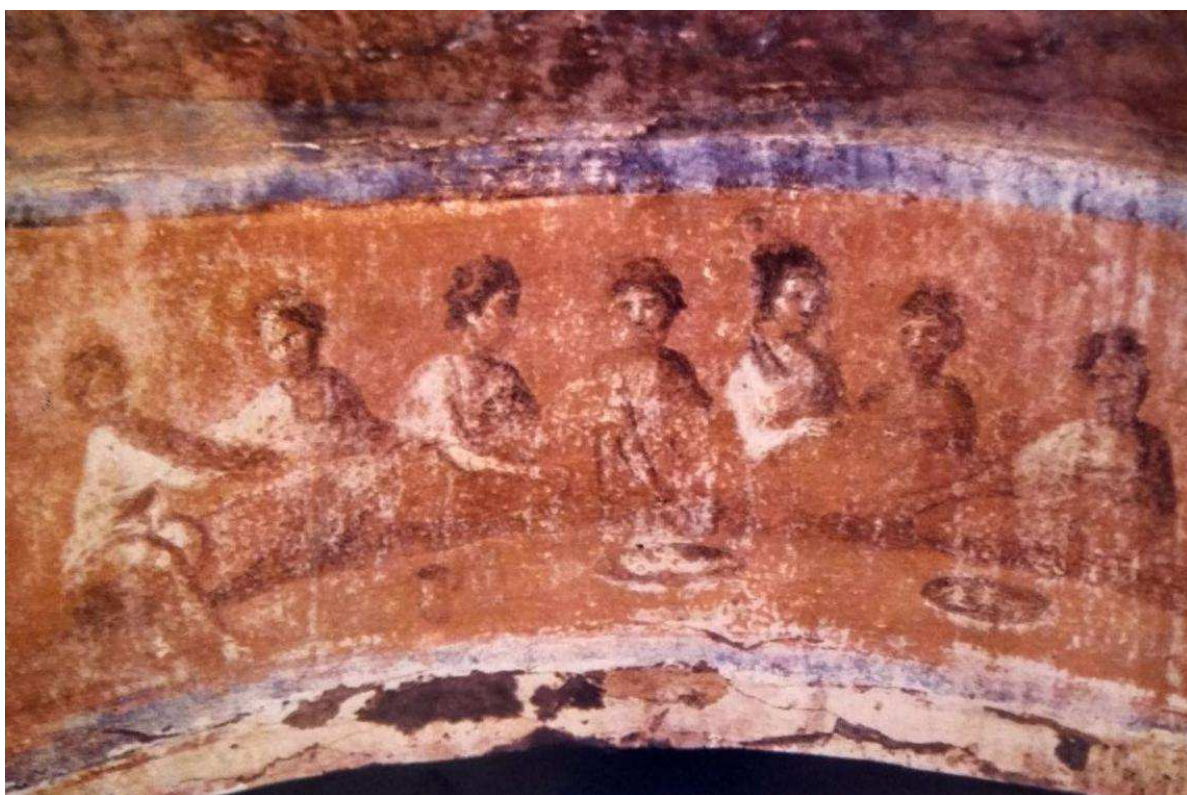
Slika 24. Dobar pastir okružen paunovima, Prisciline katakombe.



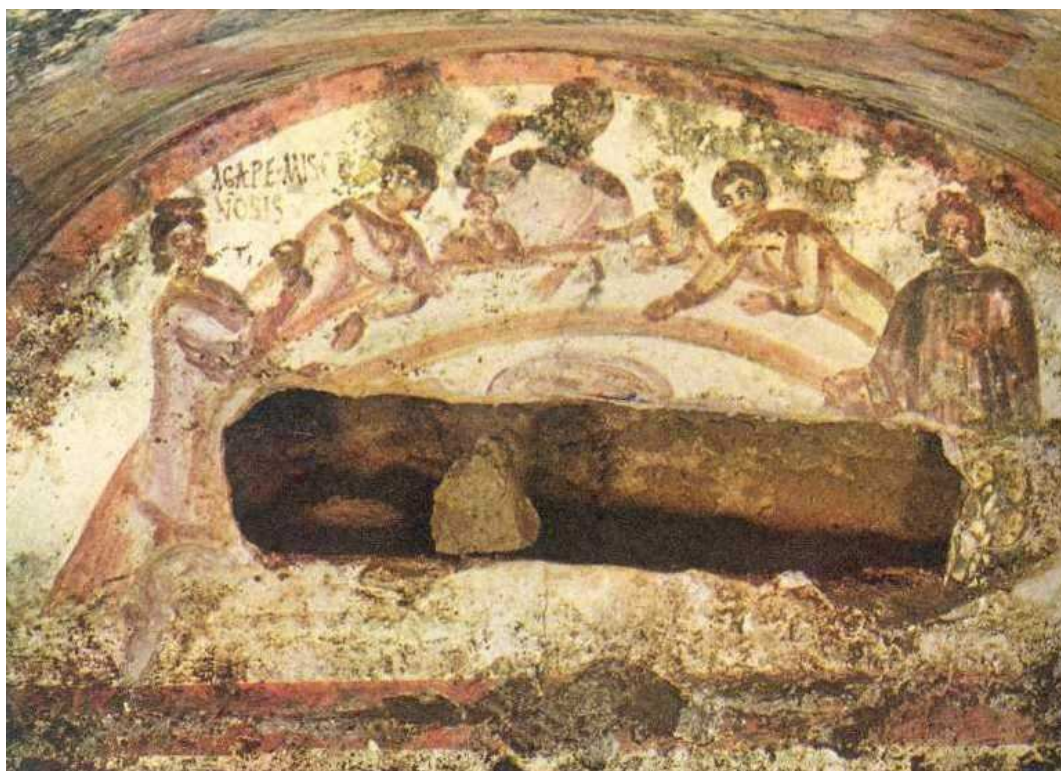
Slika 25. Grčka kapela, Prisciline katakombe.



Slika 26. Abraham, detalj. Grčka kapela, Prisciline katakombe.



Slika 27. Gozba, detalj. Grčka kapela, Prisciline katakombe.



Slika 28. Gozba I, Katakombe Marcelina i Petra.



Slika 29. Gozba II, Katakombe Marcelina i Petra.



Slika 30. Dobar pastir i druge biblijske scene, Katakombe Marcelina i Petra.



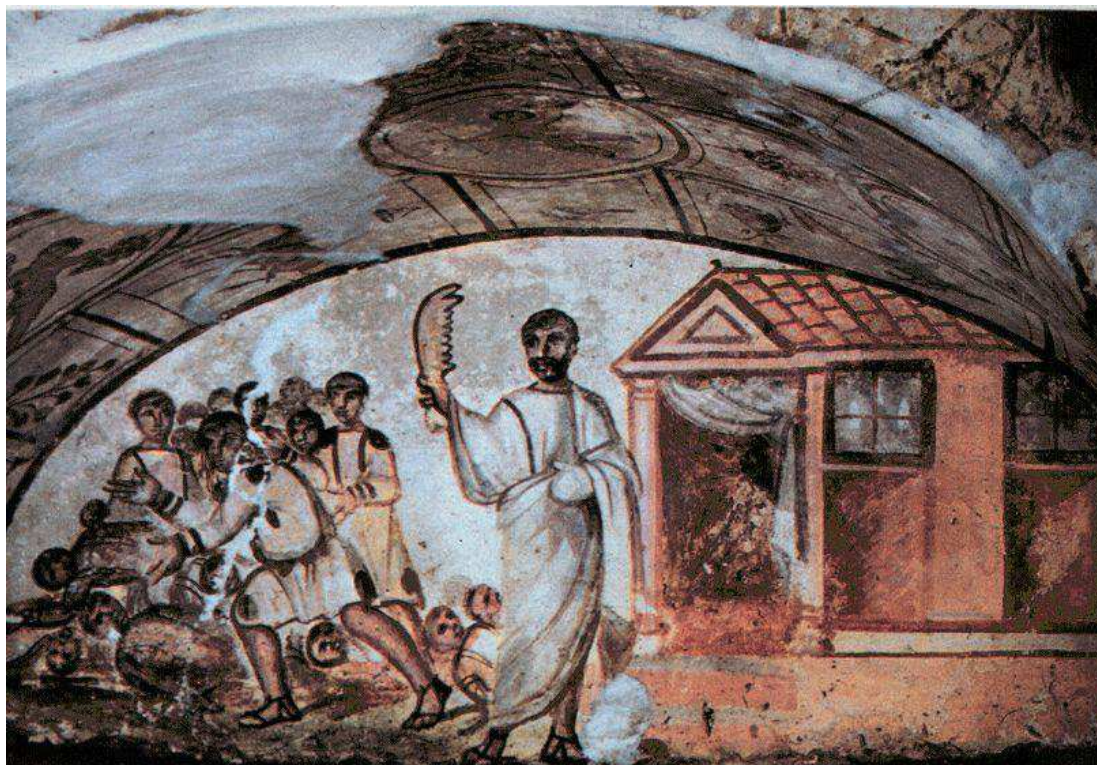
Slika 31. Izgradnja vile i rad na polju, Via Latina katakombe.



Slika 32. Via Dino Compagni hipogej, Via Latina katakombe.



Slika 33. Filozofi okupljeni oko mladića. Scena se interpretira kao medicinski poučak.
Katakombe Via Latina.



Slika 34. Samson i Filistejci, katakombe Via Latina.



Slika 35. Oživljanje Lazara, katakombe Via Latina.



Slika 36. Kubikul mlinara, Domiciline katakombe.



Slika 37. Pokojnica sa mučenicom Petronilom, Domiciline katakombe.



Slika 38. Prikaz Psihe, detalj. Hipogej Flavijaca, Domiciline katakombe.



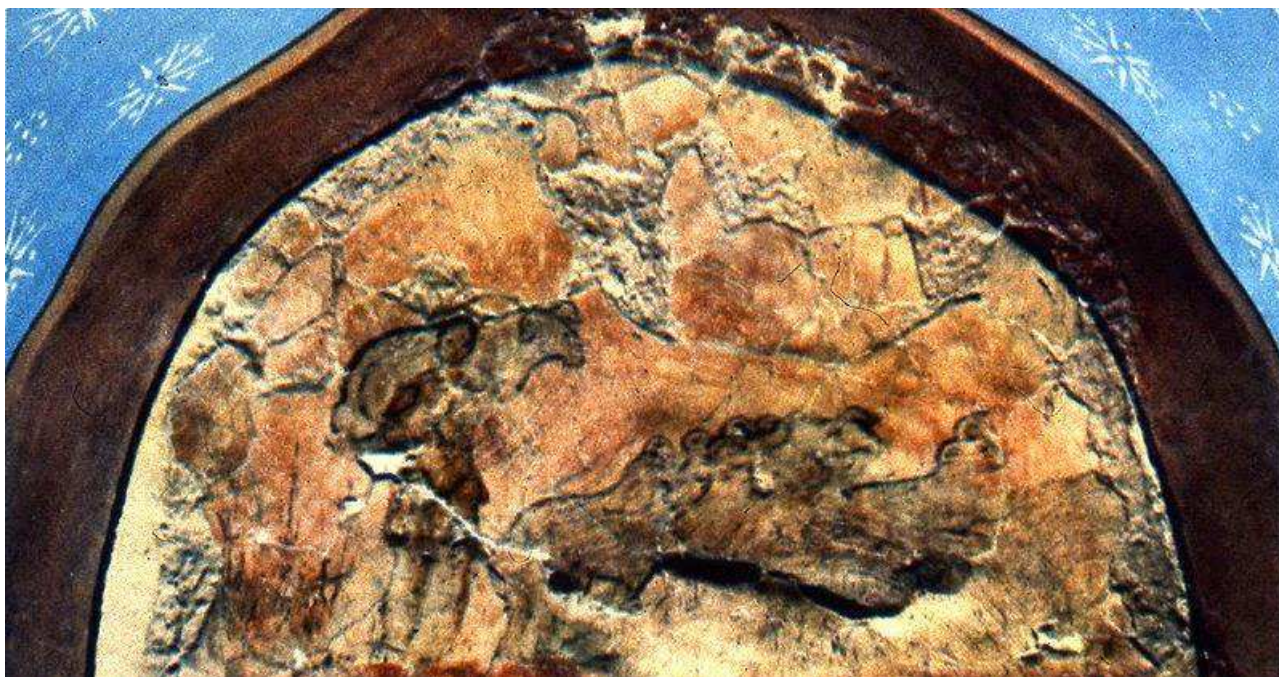
Slika 39. Krist kao Dobar pastir, detalj. Prisciline katakombe.



Slika 40. Urezan prikaz dobrog pastira na nadgrobnoj ploči iz 3. st. po. Kr, Rim.



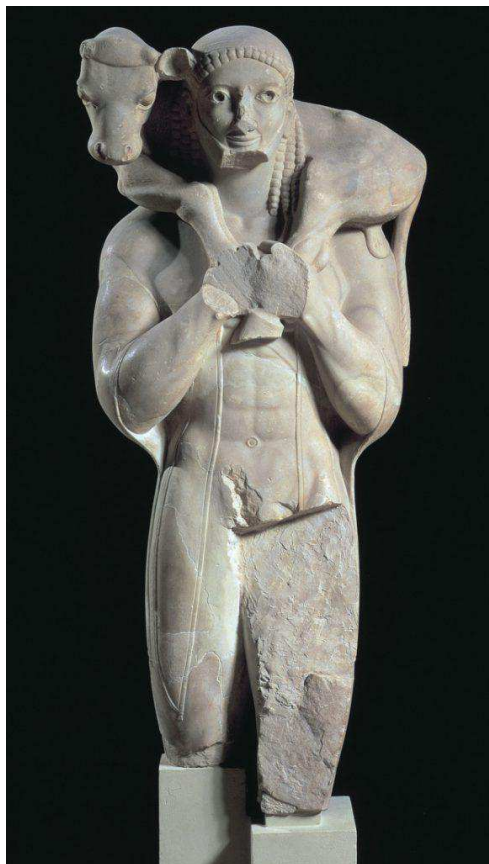
Slika 41. Sarkofag Dobroga pastira, Praetextatus katakombe.



Slika 42. Asimetričan prikaz Dobroga pastira, Dura Europos.



Slika 43. Prikaz Dobroga pastira na brdašcu, Domiciline katakombe.



Slika 44. *Moscophoros* skulptura datiran u 570 g. pr. Kr. Muzej Akropole, Atena.



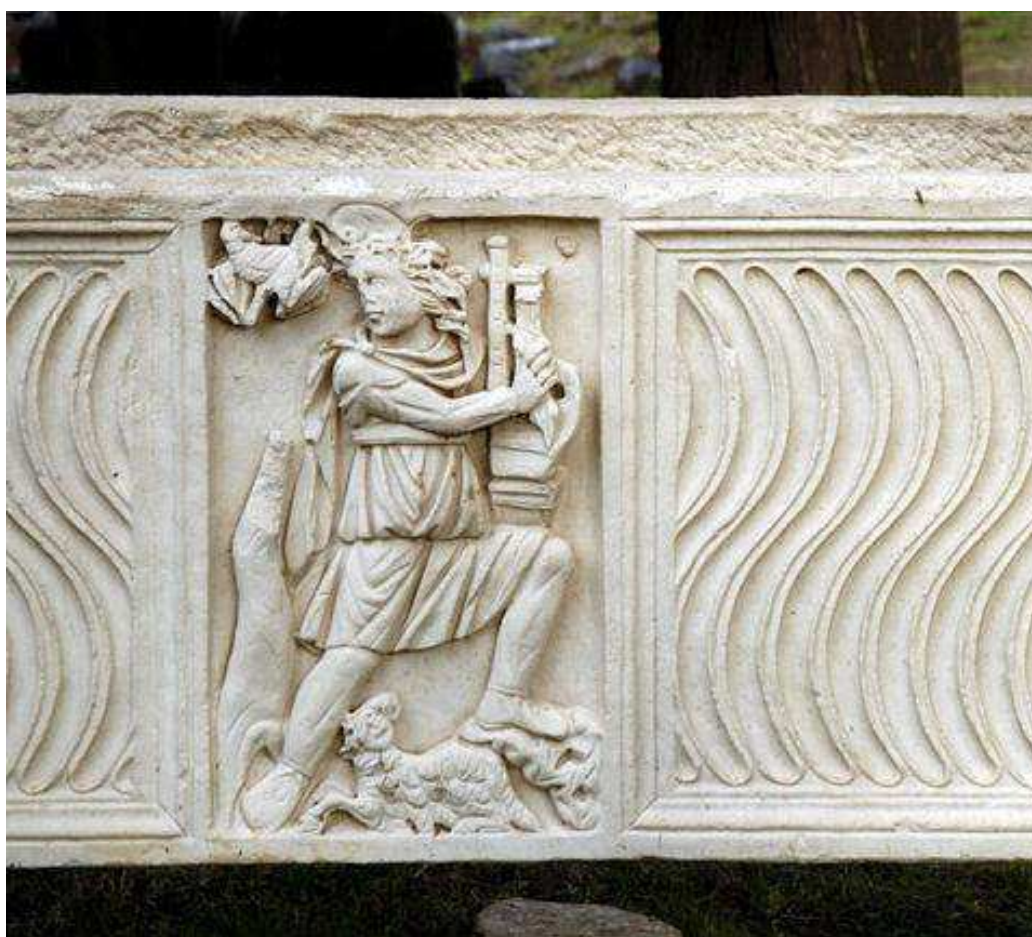
Slika 45. *Kriophoros*, kasnorimska mramorna kopija. Baracco muzej, Rim.



Slika 46. Prikaz Dobroga pastira, Prisciline katakombe.



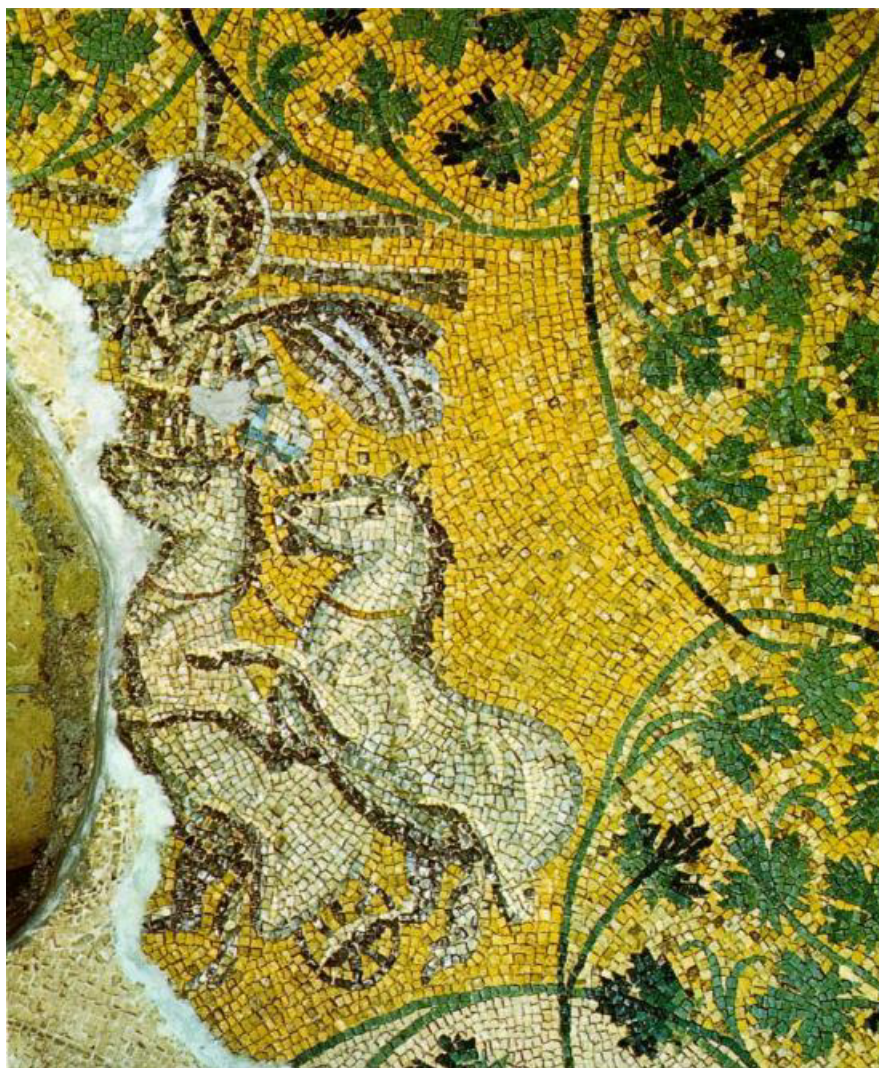
Slika 47. Orfej sa stadom i psom. Skicirao arheolog Giovanni Battista de Rossi u 19. stoljeću.



Slika 48. Detalj reljefa na *Cyriacus* sarkofagu sa prikazom Orfeja u orijentalnoj odjeći, Ostia, Rim.



Slika 49. Novac cara Konstantina sa *Sol Invictus* prikazom na reversu.



Slika 50. *Sol Invictus*, detalj. Grobnica Julijevaca, Vatikanska nekropola.



Slika 51. *Sol Invictus*, Grobnica Julijevaca, Vatikanska nekropola.



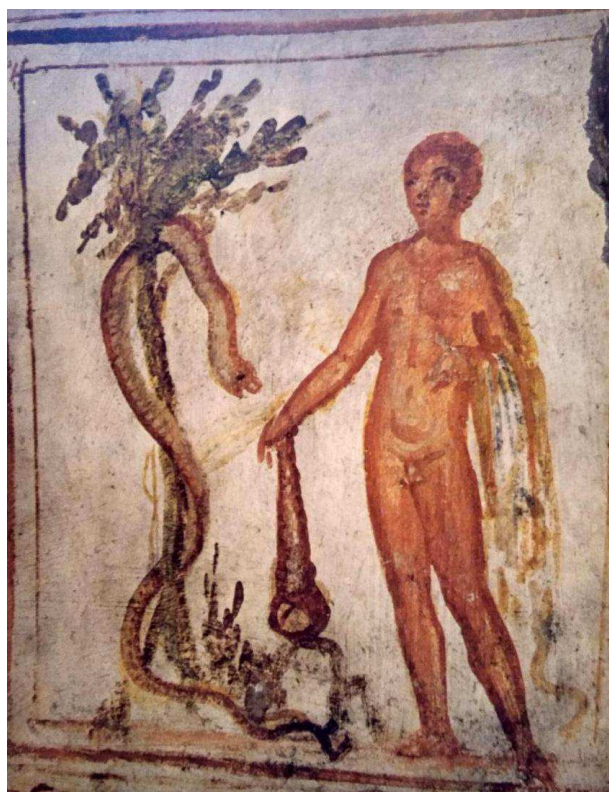
Slika 52. La Gayolle sarkofag, Musée du Pays Brignolais, Francuska.



Slika 53. Sol Invictus, Katakombe Marcelina i Petra.



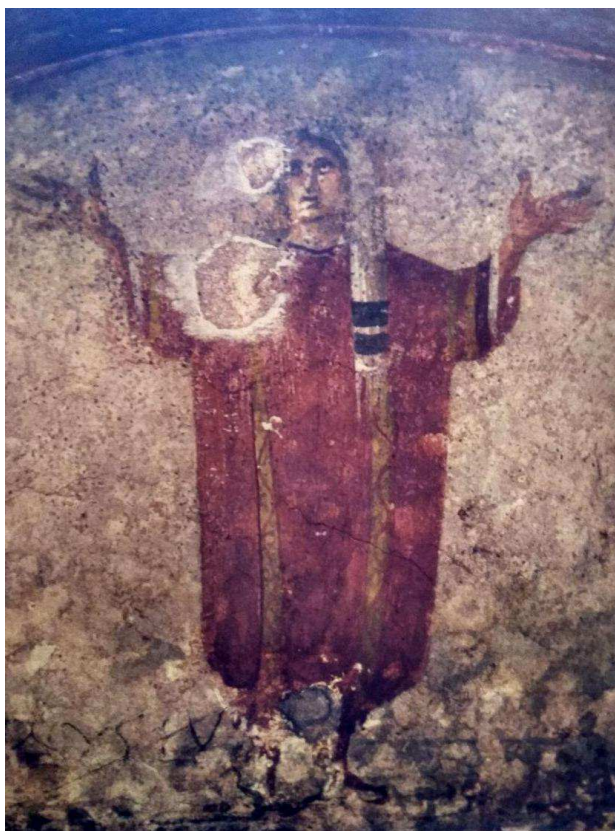
Slika 54. Heraklo u borbi s hidrom, katakombe Via Latina.



Slika 55. Heraklo i Hesperidine jabuke, katakombe Via Latina.



Slika 56. Povratak Alkestide, katakombe Via Latina.



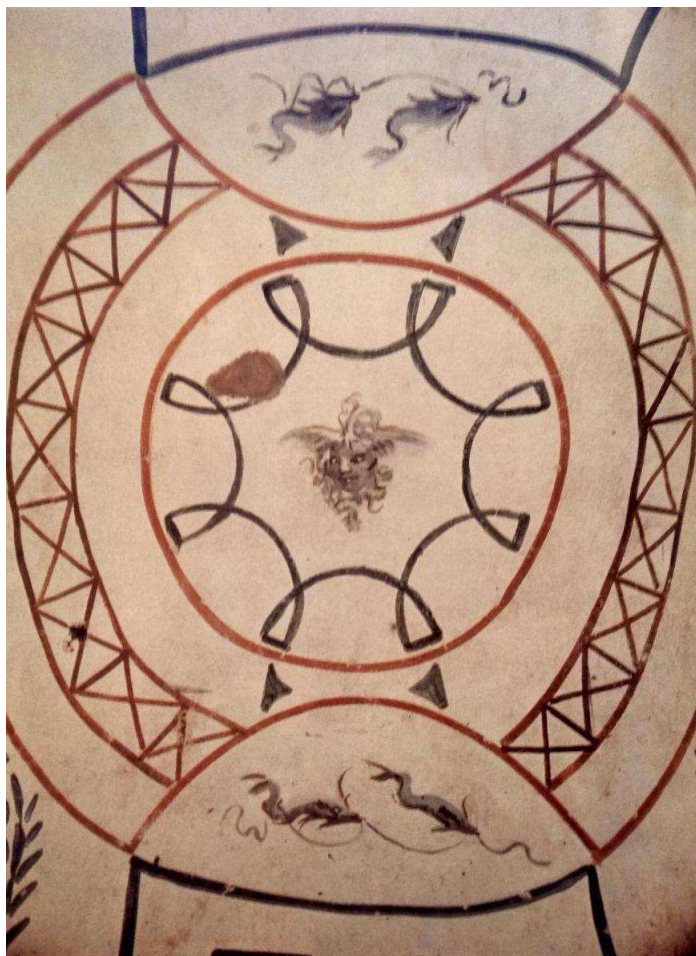
Slika 57. Orantica, detalj. Prisciline katakombe.



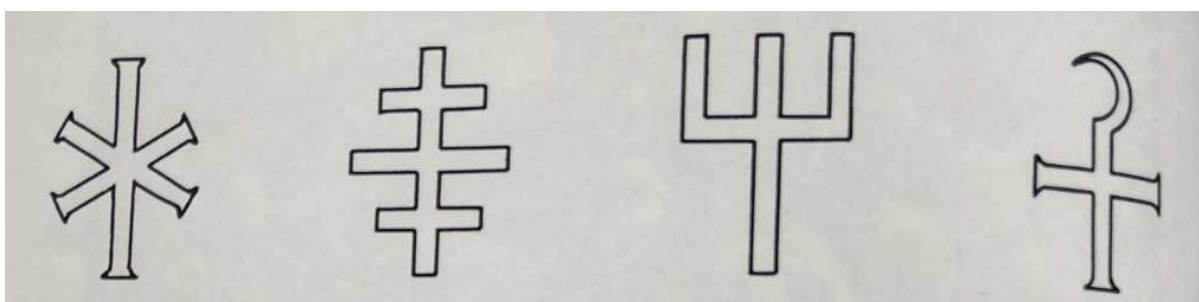
Slika 58. Sarkofag sa prikazom orantice u sredini pronađen na *Viadella Lungara*, Rim.



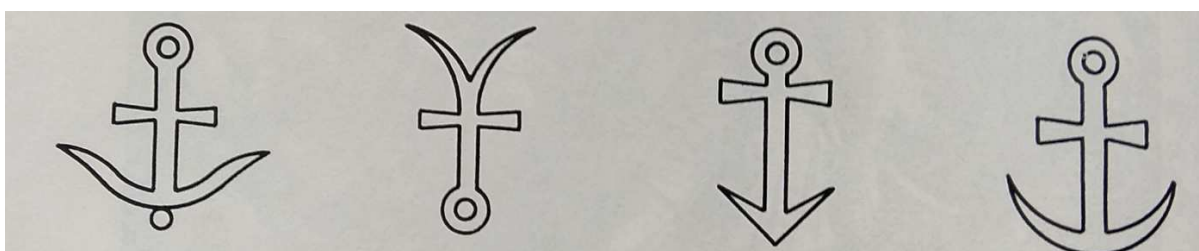
Slika 59. Sarkofag s prikazom Odiseja i Sirena, Museo Nazionale Romano, Rim.



Slika 60. Detalj freske s motivom riba, Katakombe svetog Sebastijana.



Slika 61. Primjer tipova križeva na koje se nailazi u katakombama.



Slika 62. Križevi u formi sidra na koje nailazimo u katakombama.



Slika 63. *Hypogeum* božice Tellus, katakombe Via Latina.

11. SAŽETAK I KLJUČNE RIJEČI

Kršćani, radi manjka svoje ikonografije i straha od progona, u najranijim danima koriste jednostavne simbole i već aktualne onovremene poganske motive u svojoj umjetnosti. Poganski mitološki likovi u kršćanskome kontekstu dobivaju novo značenje. Dobar pastir u stilu Orfeja postaje simbol za Krista, kršćanskog Dobrog pastira. *Sol Invictus*, odnosno nepobjedivo sunce koje simbolizira boga Helija postaje referenca na Krista, spasitelja svijeta koji je pobijedio smrt. Odisej i njegovo mukotrpno putovanje postaju alegorija za Crkvu i njene burne početke. Motiv orantice, kao stari simbol osobe u molitvi postaje u kršćanskome kontekstu simbol pobožnosti i prikaz duše u raju. Općeniti simboli, poput ribe ili gozbe, koji su česti u rimskome svijetu nalaze paralelu u kršćanskim biblijskim pričama te se prirodno uklapaju u kršćansku simboliku bez potrebe za daljnjim preinakama.

Ključne riječi: Kršćanstvo, katakombe, pogrebna umjetnost, Dobar pastir, Orfej, *Sol Invictus*, Heraklo, orant, Odisej, riba, gozba

12. ABSTRACT AND KEY WORDS

Because of a lack of developed iconography and a fear of prosecution, early day Christians use simple symbols and current popular pagan motifs of the time in their funerary art. Pagan mythological characters gain a new and deeper meaning when put into a Christian setting. The image of the Good Shepherd in the style of Orpheus becomes a symbol of Christ, the Christian Good Shepherd. *Sol Invictus*, the unbeatable sun that symbolizes the god Helium becomes a reference to Christ, the savior of the world who conquered death itself. Odysseus and his long and dangerous journey back home becomes an allegory for the Church and its troublesome beginnings. The *orans* motif, an ancient symbol of prayer, when put into a Christian setting, becomes a symbol of piety and representation of a soul in Heaven. Widespread symbols in the Roman world, such as the fish or banquet scenes, find parallels in biblical stories and therefore naturally fit into Christian art without a need for change.

Key words: Christianity, catacombs, funerary art, The Good Shepherd, Orpheus, *Sol Invictus*, Hercules, *orans*, Odysseus, fish, banquet scenes